

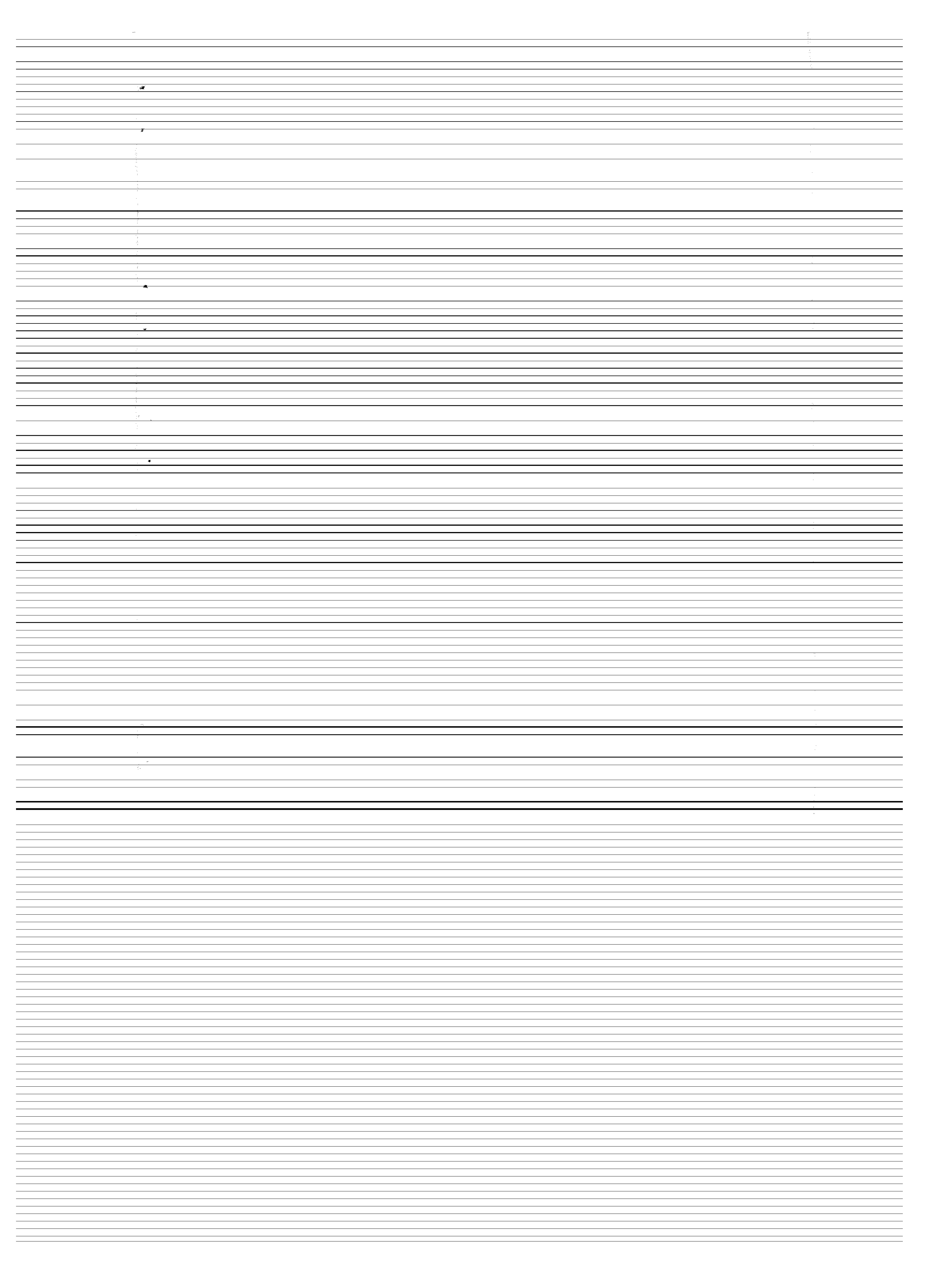
دكتور
محمود عمران
كلية تربية السادات – جامعة المنوفية

٢٠٠٧

مكتبة بستان المعرفة
طباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار - الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎ : ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ & ١٢١١٥١٢٢٧.

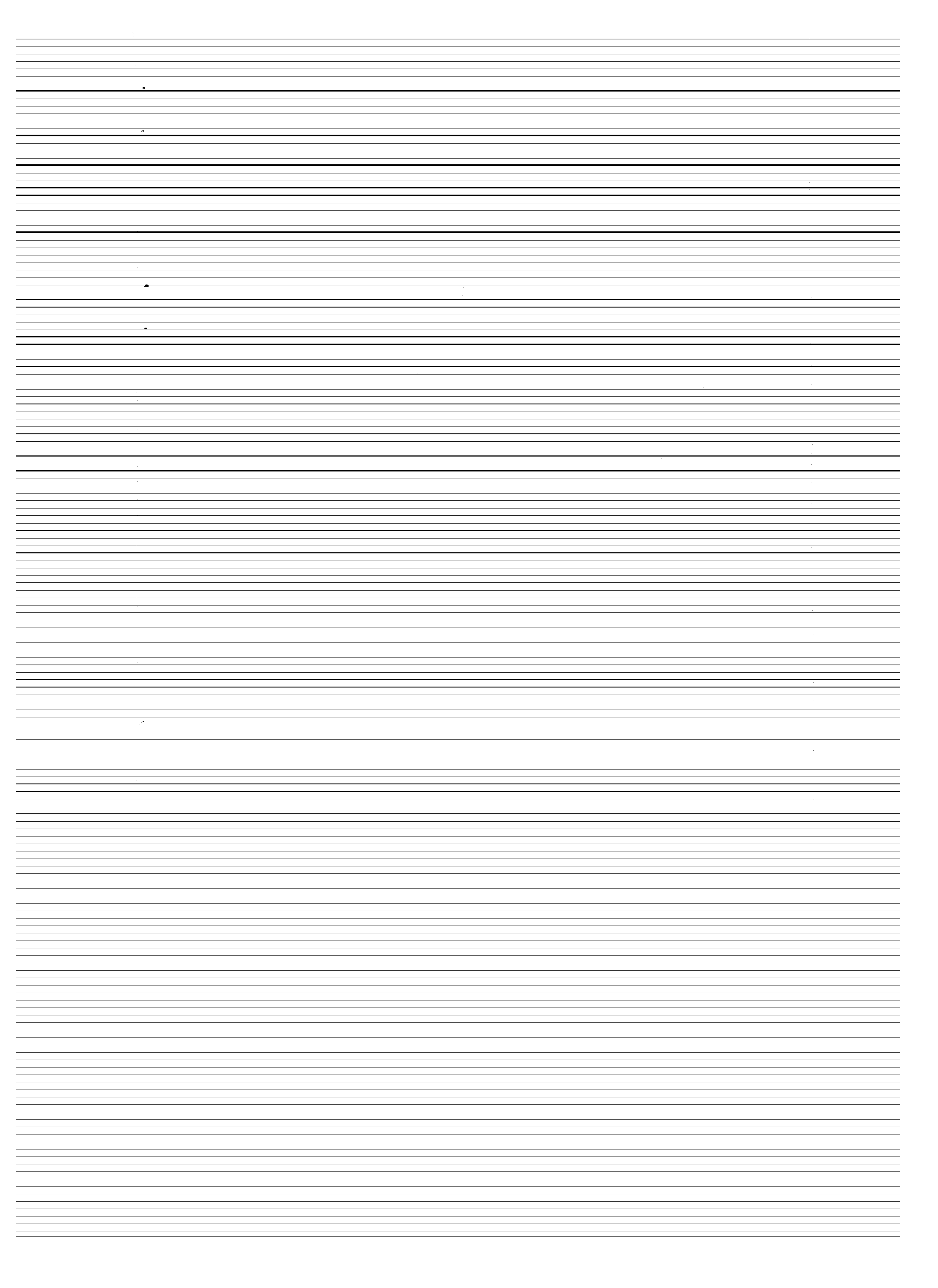
العنوان موسيقى الشعر
اسم المؤلف د. محمود عسران محمد
رقم الإيداع /٢٠٠٦
الترقيم الدولى I.S.B.N ٩٧٧-٣٩٣- -
الناشر مكتبة بستان المعرفة
كفر الدوار ــ الحدائق ــ ٦٧ ش الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎: ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية ٠١٢٣٥٣٤٨١٤&٠١٢١١٥١٢٣٧
Email: bostan_ elma3rafa @ yahoo.com

موسيقى الشعر



الفصل الأول

إيقاع الشعر
بواعثه وآثاره الفنية



مقدمة

إذا كان لي خير في الحديث فخير ما أبدأ به أن بسم الله الرحمن الرحيم

{ رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي }

صدق الله العظيم

أما بعد

فإني أحمد الله حمداً أزدلف به إلى رضاه، وأستجدي به فيض هداه، رفدني عيلما متحت منه فأمهى بيانا، واستغديته مدنفا معموداً، فسجم عليّ ما يوعث عن شكره لساني، وينيص عن روزه جناني، فألزمني بابه خافضا جناح ذل، مرطبا سويداء فؤادي بصادق شكره ودائم ذكره.

واصلي واسلم صلاة وسلاماً باقيين أبدا – دائمين أبدا، عدد من خلق الله ومن قدَّر، ومن آمن به من عباده ومن كفر، ومن جحد فضله منهم ومن شكر، على من فاكه اسمه حوتي صغيرا، وشفني إليه الوجد كبيرا، سيدنا محمد النبي الأمي، بَلَغَ فبَلَغَ، وتبأ فنبغ وقال صدقا " إن من البيان لسحرا " وقد كان، " وإن من الشعر لحكمة " وقد كان – فصل اللهم عليه افضل وأزكى وأتم وانمى وأجل وابقى صلاة صليتها على صفوة أنبيائك وخالصة ملائكتك، إنك حميد مجيد.

وبعد..........

فإن دراسة البنية الإيقاعية في الشعر العربي إنما ترجع في أساسها البعيد إلى غوص القائم بها في لجج طوامس استكناها لشيت خامة تكتنز حيوية ناطقة، وتنطمر على نبض صادق، ذلك أن النص ليس مجرد تنميق لأحرف، ولا جمعا لأصوات يحتويها كتاب، إنما هو بمعنى المعنى، لا بمعنى المبنى يكون، وبخصوصية التصوير تتحقق هويته، وتبدو معالمه، فينثال توقيعا خالداً ومعاني مبتدعة.

وما الإيقاع فى الشعر سوى تلك الفاعلية التى تسرى نغما متآلفا، يتحقق المراد منه عندما يجد لذاته سبيلا إلى نفس القارئ، نضبط من هذا النغم ما ظهر، أما ما خفى، فإنه روح تسرى داخل العمل متحكمة فى بنائه النصى، روح نحسها ولا نقدر على وصفها، إذ إنها طاقات لغوية متفجرة فى آليات صوتية متراسلة، متواشجة، منتجها نغم ينبض بالانفعال فيضخ الأحاسيس المرهفة فى أوردة الأصوات المتماهية مع المعنى المبتغى، والهدف المتغيا.

أو هو : تسخير إمكانات اللغة الصوتية التى تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء، لإحداث لون من الانسجام والتماهى، يرضخ النفس، فتئن تمتعا، أو يثيرها، فتشده تعجبا بلون من عدم التناسب – ليس تلاعبا – إنما تجنبا لرتابة يأباها الطبع القويم.

وإمكانات اللغة تلك تضيق بها الأثواب فتتخذ بعضها عمادا، وبعضها سنادا، فتتأنق تارة، وتتألق أخرى بين تطابق وتنافر متلاعبة بنغمات تسمع خافتة حينا وبارزة آخر، جوهرية حينا، وثانوية آخر، وبين الحالين ما ينم عن تأبى الإيقاع فى الشعر على القيود، وتعاليه على غلظة المواثيق.

والإيقاع الشعرى نبت متجدد، وظل ممتد، وثمر مختلف طعمه، ذلك لامتلاكه الدائم معطيات التشكل، مما يجعله جديداً كل آن، آسراً كل حين، لا تكاد تتطابق صورة منه فى نص شاعر، مع صورة منه فى نص له آخر، مهما تعددت عناصر الاشتراك بين النصين، وذلك لأن العملية الإبداعية إنما تخضع فى الأساس لتماوجات الانفعال التى يتقاسمها ضدان : مد وجزر، بناء وإضافة، بناء على غرار ما سَبَقَ به أو سُبِق، وإضافة يغوص لها لججا فيُزَج أو يلج ليكون أو لا يكون.

ودراستنا تلك سوف تقتطف نتفاً من الخصائص الإيقاعية فى شعر شاعرينا الكبيرين حافظ وشوقى فى محاولة لوضع يد طالب العلم على ملامح الموسيقى الشعرية بما تشكله من تأثير فنى فى الأداء النصى، وما تحويه الدراسة ليس التصور المتكامل لإيقاع شعر الشاعرية

الفذين ولكنه مجرد تحليق حول بعض الملامح التى يدرك من ورائها ما يَتغيًا من تذوق أبعاد الإيقاع الشعرى(*) وفهم مراميه.

وشعر شوقى، كان ولا يزال مترعاً بالموسيقى الإيحائية الخالدة، موسيقى الحركة والصوت والكلمة والمعنى، موسيقى العاطفة والخيال، موسيقى النغم الحى الذى يشع من وراء كل همسة فى بيت، ويتجلى فى كل سكتة، ويطرد ويتحدر من وراء أسلوب شوقى الآسر النغم القابع فى أعماق اللفظ والمعنى معا متواشجين، النغم المفعم بروح شوقى، النابع من كيانه، ويميز شعر شوقى عن شعر حافظ، واقولها بعد دراستى شعر الشاعرين، إن موسيقى الأول فى لفظه ومعناه معاً بما يحويانه من بنى أخرى متآزرة معهما، بينما موسيقى الأخير فى لفظه دون معناه، فإذا كانت موسيقى حافظ هى نافذة الروح فى شعره، فإن موسيقى شوقى هى الروح نَفسها فى شعرَيْه الغنائى والمسرحى.

وبعد فما هذه الدراسة سوى محاولة يبتغى من ورائها وجه الله الذى ما خاب من قصد وجهه فهو نعم المولى ونعم النصير

" يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات "

صدق الله العظيم

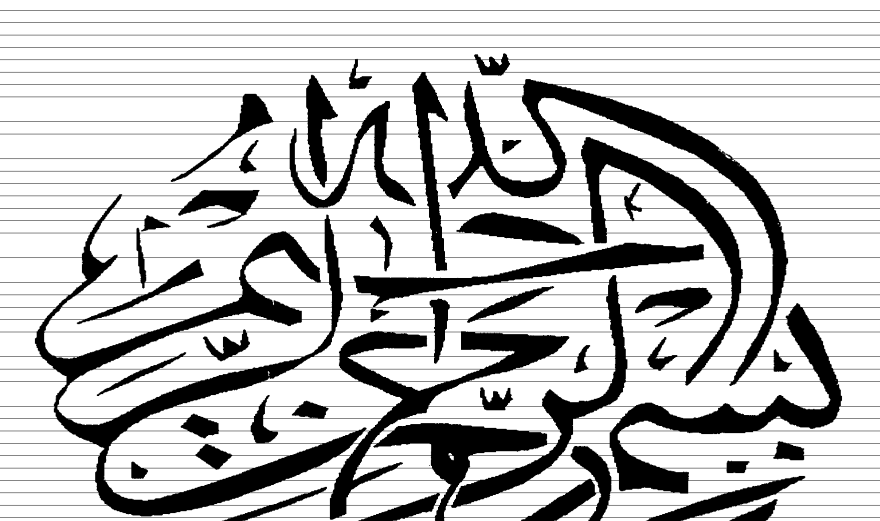
دكتور/ محمود عسران

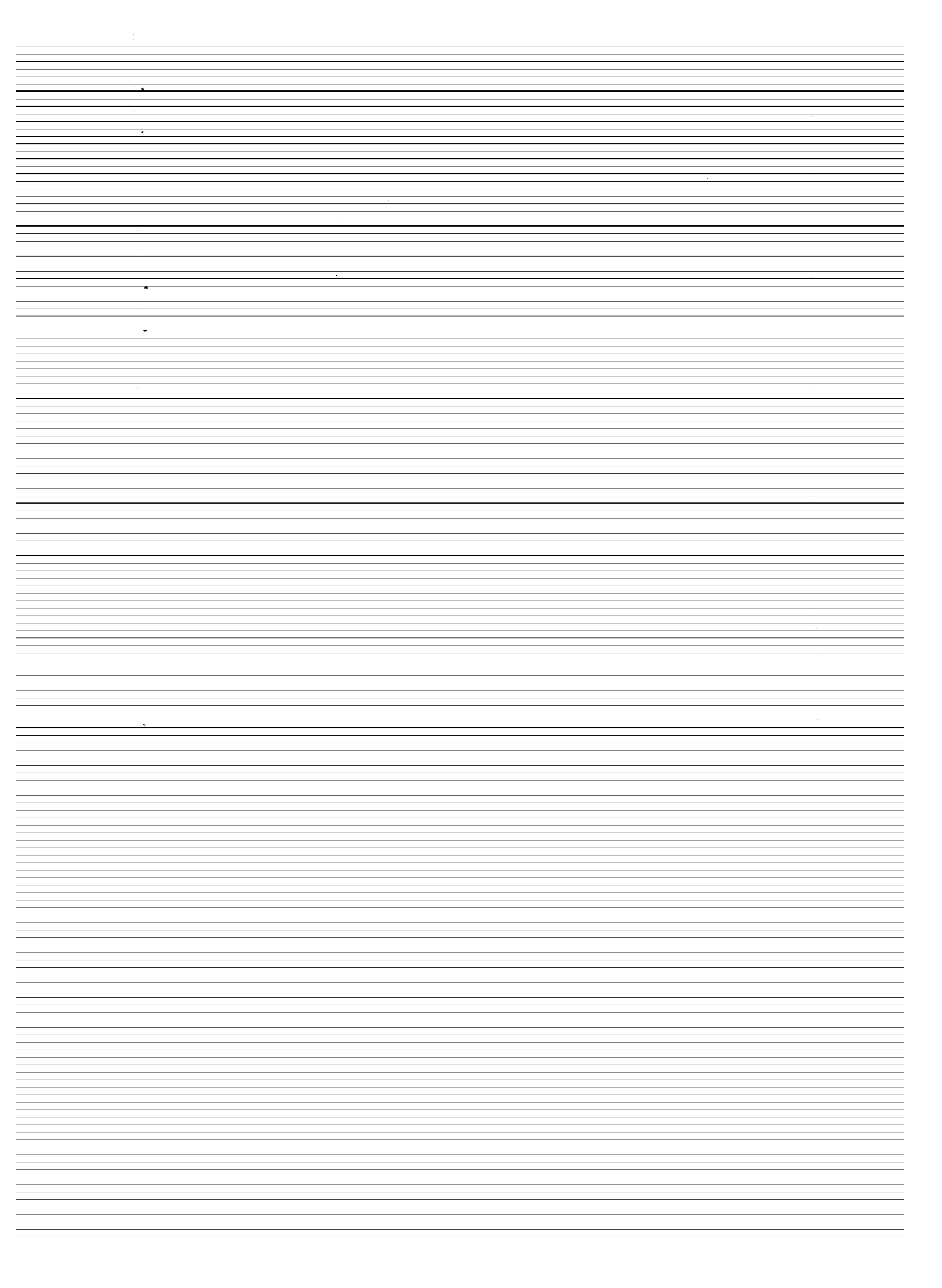
الثامن من رمضان من ١٤٢٧ هـ

الأول من أكتوبر ٢٠٠٦ م

(*) لتبين كل ملامح إيقاع شعر الشاعرين انظر دراستنا البنية الإيقاعية فى شعر حافظ والبنية الإيقاعية فى شعر شوقى.







الفصل الأول
إيقاع الشعر -بواعثه وآثاره الفنية

أولا : الوزن بواعثه وآثاره فى شعر حافظ

"الشعر كلام موزون مقفى"[١] "قول مأثور، لم يقم – فى رأينا – من وجوه تعريف الشعر التى تغفل الإشارة إلى الوزن والقافية ما هو أقرب لحقيقته منه أو أبين لماهيته" إن فيه من السطحية ما فيه، ومن النقص ما لا شك فيه، ولكنه – رغم ذلك – يعرف الشعر بالاقتصار على أبرز مظاهره"[٢]

فليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[٣]

"ولابد من النظر إلى صلة الموسيقى الشعرية بالانفعال والتجربة الشعرية والفكرة فيما يسمى بالنقد الفنى"[٤]

ولن يستطيع الشاعر الذى تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعرًا أصيلا أبدًا، فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة، كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف .. أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو

---

[١]– نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص١٧، تحقيق كمال مصطفى الخانجى – القاهرة – ط٣.
[٢]– خصائص الأسلوب فى الشوقيات د/محمد الهادى الطرابلسى ص١٩ – هـ ع ك – المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م.
[٣]– موسيقى الشعر – د/ابراهيم أنيس، ص١٧ – مكتبة الأنجلو – ط٧ ١٩٩٧م.
[٤]– الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث د/مصطفى السحرتى ص٢٤.

هبة الخيال وحده، ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه، ولكن يستحيل تعلمه مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن. إن هذه الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعرًا ولا يمكنه أن يصبح شاعرًا عن طريق الصنعة[٥]

فالوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية[٦] والوزن بوجه عام يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة[٧]

وللوزن علاقة بالطبع والذوق، والشاعر المطبوع قد يدرك ذلك بطبعه وذوقه، ولذا رأى بعض نقادنا الذوق مقدما على العروض[٨]

يقول صاحب سر الفصاحة (والوزن هو التأليف الذى يشهد الذوق بصحته، أو العروض، أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان، فمتى عمل شاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق، وكانت العرب قد عملت مثله، جاز ذلك، كما ساغ له أن يتكلم بلغتهم، فإذا خرج من الحس، وأوزان العرب، فليس بصحيح ولا جائز لأنه يرجع إلى أمر يسوغه، والذوق مقدم على العروض، فكل ماصح فيه، لا يلتفت إلى العروض فى جوازه، ولكنه قد يفسد فيه بعض ما يصح

---

[٥]- كولردج – ترجمة د/ مصطفى بدوى – ص١٦٧، ١٦٨، دار المعارف ط٢ – ١٩٨٨م.

[٦]- العمدة – ابن رشيق ص١٣٤ – جـ١ – تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الجيل – بيروت ط٥ ١٩٨١م.

[٧]- الصورة والبناء الشعرى – د/ محمد حسن عبدالله – ص٢١٠ – دار المعارف – القاهرة .

[٨]- فى نظرية الأدب – د/ عثمان موافى – ص٩٢، دار المعرفة الجامعية.

بالعروض، وهو الأصل الذى عملت العرب الأوائل عليه، وإنما العـــروض استقراء للأوزان، حدث بعد ذلك بزمن طويل[٩]

وليس المقصود بالذوق هنا، الإحساس الفطرى الساذج بما هو حسن أو قبيح وإنما المقصود به، الحاسة الفنية التى يكتسبها الشاعر أو الناقد مـــن كثـــرة حفظه لنصوص الشعر، وممارسته الطويلة لإنشاده وسماعه فهذه الممارســـة الطويلة لحفظ الشعر، وإنشاده، وسماعه تكسب صاحبها حاسة فنية يســـتطيع بها معرفة جميل الشعر من قبيحه، وصحيح وزنه من فاسده.

وهذا لا يتهيأ إلا لمن وهبه الله مع هذه الحاسة الفنية، طبعا صـــافيا، وأذنـــا موسيقية، يحسان معًا الجمال الصوتى والتناســـب النغمـــى واللحنـــى بـــين الإيقاعات، أو التفاعيل[١٠]

وليس معنى هذا أن الوزن تناسب نغمى أو صوتى فحسب، لأنه لـــو كـــان كذلك، لأصبح الشعر، مجرد أصوات وأنغام، وتشابه فى ذلك مع الموسيقى، بل أصبحا شيئا واحدًا[١١]

والواقع أن الوزن فى الشعر لا يمس الناحية الشكلية منه وحسب، ولكنه يمس كذلك جوهره ولبه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله[١٢]

ويرى "كولردج" أن الوزن جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعرى، وليس قالبًـــا خارجيا – وحسب – تصب فيه التجربة[١٣] ومرد هذا فى رأيه أنه تنبع مـــن حالة التوازن فى النفس التى توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضـــاربتين أولاهما: إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط. والثانية: هى السيطرة

---

[٩]– سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى – ص٢٧١.
[١٠]– نظرية الأدب د/ عثمان موافى – ص٩٣.
[١١]– فن الشعر لأرسطو – ترجمة وتحقيق – د/ عبدالرحمن بدوى – ص١٣.
[١٢]– نظرية الأدب د/ عثمان موافى – ص٩٤.
[١٣]– كولردج – ترجمة د/ مصطفى بدوى – دار المعارف ص٩٨.

على هذه العاطفة الثائرة، وذلك عن طريق فرض نظـــام عليهـــا، أو وحـــدة موسيقية تتكرر بشئ من النظام[١٤]

لم يعد الوزن، إذن. فى تصور النقاد مجرد بناء نظرى تصـــوره التفاعيـــل المجردة معزولة عن سياقها اللغوى والشعرى، بل أضحى ظـــاهرة تســـجل البناء الموسيقى للعمل الشعرى، وتكشف عن بعده الصوتى الذى يدخل فـــى علاقة يتفاعل فيها مع سائر عناصر العمل الشعرى الأخرى وظواهره التـــى كشف عنها النقاد، وهم يسعون إلى تبصر البناء الإيقـــاعى فـــى النمـــوذج الشعرى كما يتجلى فى استعمالات الشعراء[١٥]

وحافظ إبراهيم أحد أكبر شعرائنا الذين كان لهم أثر واضح فى تطور نهضتنا الشعرية الحديثة، فقد كان الشعر قبل حركة الإحياء التى تزعمها البـــارودى وتابعها حافظ وشوقى كلامًا منظوما لا يستهدف غير الورق ولا يســـتكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر كما يقول العقاد إلى ما يشـــبه الشـــواهد والمنظومات، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمـــين، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فـــى جمع الملون وتنضيده، فكان لابد وحالة الشعر هذه أن تنشأ حركـــة شـــعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى وسار على منواله حافظ وشوقى، والتـــى اســـتطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر[١٦]

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الـــرنين الموسيقى واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة، والحافظة المستجيبة والمتعاطفة للنماذج الشعرية القيمة، فهى لم تكن فى جملتها إلا نوعًا من التعـــاطف مـــع

---

[١٤]- المرجع نفسه ص٩٨.

[١٥]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس – ص٣٣ – رسالة دكتوراه – كلية الآداب/ جامعةالإسكندرية – ١٩٩٧م.

[١٦]- أعلام الأدب العربى الحديث – د/ العشماوى – ص٣٦.

التراث العربى القديم، حقق نوعًا من المحاكاة السمعية لرنين الشعر القـديم ولكنها فى الوقت نفسه قد صدرت فى كثير منها عن طبع وسليقة يحررهـا أحيانا من طغيان الجمود ورتابة السير على نوع واحد من التعبير[١٧]

فكان لحافظ وهو أحد قادة هذه المدرسة لونه الخاص مـع محافظتـه علـى القديم، وكانت له شخصيته الفنية التى أراها ترتكز على ظاهرتين من ظواهر الإبداع الفنى وهما عاطفته وإيقاعه[١٨]

والشعر الجيد فيضان من شعور قوى، سما به الخيال، وحلاه اللفظ، ووقـع على نغمات الأوزان، فهو لابد أن تتجمع فيه – ككـل نـوع مـن الأدب – عاطفة وخيال وصياغة وجمال.

وقد سلم لشاعرنا من هذه الأمور ثلاثة، قوة العاطفـة، وحسـن الصـياغة، وجمال الموسيقى، وأعوزه أمر منها هو قوة الخيال[١٩]

وعن العاطفة لدى حافظ يقول أستاذنا الدكتور العشماوى: "أما عاطفة حـافظ فهى عاطفة حارة دافئة مركزة لا تكاد تلوح كاذبة، تصدر عن انفعال فريد – أصيل وكانت هذه الظاهرة شيئا ينبع من ذات الشاعر، شيئا يسـكنه، وهـو جزء من طبيعته التى ولد بها، فقد كان من أبناء الشعب الذين يتفاعلون مـع أحداث وطنه نشأ فقيرا حساسًا يتجاوب مـع مشـاعر الآخـرين، ويشـعر بشعورهم، يحزن لأحزانهم ويفرح لأفراحهم، فكان لذلك سريع الاستجابة لكل حدث يمس شغاف قلبه، وكان قادرًا على أن يملأ الحدث حيوية وحياة حـين يمتزج الحدث عنده بانفعاله هذا الفريد، الأصيل، وفرق كبير بين العمـل أو الحدث حين يترك وشأنه، وحين يتوقد بنار الانفعال"[٢٠]

---

[١٧]– المرجع نفسه – ص٣٦، ٣٧.
[١٨]– أعلام الأدب العربى – د/العشماوى – ص٣٧.
[١٩]– مقدمة ديوان حافظ – أحمد أمين – ص٨٧.
[٢٠]– أعلام الأدب العربى الحديث – د/ العشماوى ص٣٧.

"فقد كانت عاطفة حافظ قوية فياضة، وأكبر مظهر لقوتها إثارة نفس السـامع والقارئ فما يسمع شعره سامع ولا يقرؤه قارئ إلا توثبت نفسـه، وهاجـت مشاعره، وعواطفه صحيحة لا مريضة، والعاطفة الصحيحة هي التي تدعو لأن تكون حياتنا أسعد وأقوى، فحافظ يريد منا أن نتبوأ مقعدنا بين الأمم وأن يرفع عنا نير الاحتلال وأن يعـادل الشـرق الغـرب، وأن تكـون حياتنـا الاجتماعية خيرا مما هي، فلا تواكل ولا استنامة ولا خضوع ويريد أن تكون لغتنا حية قوية، وأن نجد في الحياة حتى ننعم بطيباتها، ونحو ذلك من وجوه الإصلاح فهو يمتلئ شعورًا بذلك، ثم يصوغه شعرًا يسير فينا سير العافية"[٢١]

وأجمل ما في هذه العاطفة أنها ليست من ذلك النوع المألوف الذي اعتدناه في كثير من الأدب العربي من إفراط في المديح، فإن العاطفة التي يبعثها ضعيفة من ناحية ميلها إلى أمور شخصية، والأدب الذي ينبعث من عاطفـة عامـة ويبعث عليها، خير من الذي ينبعث عن عاطفة شخصية ويبعث عليها[٢٢]

"فحافظ كان يؤثر بطبيعته الخاصة التي تتمثل في قدرته على إثارة الانفعـال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن هدير الخـواطر المتدفقـة ومـن اللغـة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص، لغة كلغة الأقدمين، لغة ترج وتجرف، ذات موج عال من الانفعال"[٢٣]

"لقد أطلق حافظ العنان لأحزانه دون احتشام، ولم يبال أن يجلو مداخله فمس أوتار الحزن في أعماق النفوس الشرقية، والمصرية خاصـة، رأى التجمـل مفضيا إلى التجمل والنفاق، فطرحه وراء ظهره، فمرة أدمى، ومرة أبكى"[٢٤]

---

[٢١]– مقدمة ديوان حافظ – أحمد أمين – ص٨٧، ٨٨.
[٢٢]– مقدمة ديوان حافظ – أحمد أمين – ص٨٨.
[٢٣]– أعلام الأدب العربي – د/ العشماوي ص٢٩.
[٢٤]– مجلة فصول د/شكرى عياد ص٢٤ – شوقي وحافظ جـ٢ المجلد الثالث – العدد الثاني – يناير – فبراير – مارس ١٩٨٣م.

ولقد مشى هذا الحزن ناخرًا فى عظام حافظ، فالرجل كان يعيش الحزن، كان يتنفسه ليل نهار فقد رسب الحزن فى نفسه أيام يتمه وأيام فشله فى المحاماة وأيام خدمة الجيش وأيام تعطله، ورزقه القلق الذى كان لا يعرف موردا ثابتا منظورًا، فحافظ لم يستقر يوما فى حياته الطويلة، فيتيم الرابعة هو نفسه شريد الشباب ملتمس أبواب الرزق فى سن غضة، حاصد الفشل فى تجاربه المتعددة، قلق الأربعين، مريض الخمسين، هذا الغلاف الأسود الذى غلف حياة حافظ هو عينه الدافع الحقيقى لإبداعه ففى إشارته إلى عوامل الإجادة في شعره نراه يقول:

"أن أكون في حالة من الشجن تجاوز الحزن، أو أكون مضطرًا عجلا، أو أكون فى أرق، أما الصفاء والأنس والفرح والسير فى الرياض وعند الماء والشجر فتحدث فى نفسى حالات لا تواتينى على النظم فأنا لا أجيد القصائد فى التهانى نفسها إلا وأنا حزين، وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطانًا، لأنى أكاد أسمعه يهمس فى أذنى بالمعنى، وأحيانا يضرب، فيغلق علىَّ وأنا أقيد همساته ببيت أكتبه فى القهوة وآخر أكتبه فى القطار، وآخر وأنا أحادث الأصحاب"[٢٥]

هذا الطبع الحزين يبعث عواطف حزينة، ويحمل على الإجادة فيها فتوافق طبعه وشكوى الزمان، والرثاء والبكاء على الأمة، وعلى الشرق ونحو ذلك[٢٦]

ومن أجل هذا أيضا أجاد حافظ فى أحد وجهى الوطنية أكثر مما أجاد فى وجهها الآخر، وذلك أن الشعر فى الوطنيات والسياسات والاجتماعيات يدور على التفاؤل والتشاؤم، والتأميل وعدمه، والترغيب والترهيب، والمدح للتشجيع، والذم للتقريع، فأجاد حافظ فى التشاؤم وفى الترهيب وفى التقريع أكثر مما أجاد فى التفاؤل والترغيب والتشجيع. لأن الضرب الأول أنسب

---

[٢٥]– مجلة فصول – حافظ وشوقى – ص٦٢ – د/ على هنداوى جـ٢.
[٢٦]– مقدمة ديوان حافظ – ص٨٩.

لحزنه وأقرب إلى نفسه، والثانى يحتاج إلى مقدار كبير من الأمل، والأمل يحتاج إلى سرور، وهو قليل فى نفسه، فخير شعر حافظ ما اتصل بعاطفته الحزينة، فأما فرح بالطبيعة وفرح بنفسه ونحو ذلك مما ينبعث من عاطفة السرور فلم يكن له كبير مجال فى شعره[٢٧]

ولا مراد أن هذا الحزن كان يفضى بحافظ إلى الألم، ونحن إذا وكلنا أنفسنا بالبحث عن بواعث هذا الألم لهالنا ما نحن بصدده إذ علينا بدءًا أن نضع عدة أسئلة وأن نبحث لها عن إجابات شافية، فمن أى أنواع الألم يكون ألم حافظ؟ أهو فعل أم افتعال أم انفعال؟ أهو ألم ذاتى أم غيرى؟ ألم من أجل الذات أم من أجل الغير؟ ألم يتشكل وينمو نتيجة إخفاقات تنتاب الشاعر حين ينهض لأمر أو يتطلع لمطلب، أم هو نتيجة وضع نفسى ينظمه فى سلك المتشائمين، أم هو ألم فكرى مبعثه الشك والتساؤل والتفكر المستغرق، أم هو ألم مشاطرة، وإحساس إنسانى؟ أم هو شعور بالنقص يعتور الإنسان فيثنيه إلى الداخل ليمارس جلد الذات أم هو أشياء غير هذه؟ عدة احتمالات وافتراضات وتساؤلات تنهض كلما قرأنا شعر حافظ، ومن حقنا أن نمارس التخمين، فالنص الإبداعى يتجاوز سلطة المبدع ويخضع للمساءلة لأنه يتجاوزه إلى المتلقى ويؤثر فيه، وبخاصة إذا كان هذا التأثير متعلقا بالجانب الإيقاعى، هذا الجانب الذى تترك فيه العاطفة أثرا عميقا وأكاد أجزم أن عاطفة حافظ لم تؤثر فى شئ من شعره قدر ما أثرت فى موسيقاه.

ويقول الأستاذ أحمد أمين: هذه العاطفة القوية بحثت لها عن الثوب الذى تلبسه حتى عثرت عليه، فكانت صيغتها قوية، وموسيقاها قوية، يفتش عن اللفظ حتى يجد أنسبه لنفسه، وأنسبه لمعناه، ويعرض للمترادفات، يقلبها حتى يختار خيرها، وينثر كنانته ليتخير أشدها عودًا" وأصلبها مكسرًا، ويعمد إلى

---
[٢٧]- المرجع نفسه – ص٨٩.

الأساليب يتصفحها ليوائم بين المعنى واللفظ والأسلوب، وكان حافظ يسمي هذه العملية كلها التذوق ويمدح بعض الشعراء بأنه ذواق يريد بذلك أن له ذوقا مرهفا فى اختيار اللفظ واختيار الأسلوب، وقد بالغ فى ذلك حتى كان جهده فى اختيار الألفاظ والأساليب يفوق جهده فى ابتكار المعانى فهو يذهب مذهب من يرى أن المعانى مطروحة فى الطريق وإنما الإجادة فى الصياغة.

وهو يستعين على ذلك بالموسيقى، موسيقى اللفظ، وموسيقى الأسلوب، وموسيقى الأوزان والقوافى[٢٨]

قد كان يضع البيت فيردده على أذنه بإنشاده اللطيف حتى يتبين موقعه من أذنه قبل أن يوقعه على آذان الناس ويتذوق موسيقاه بنفسه قبل أن يتذوقها الناس، فكان يراعى موسيقى الطول والقصر، وموسيقى الفخامة والرقة وموسيقى اللين والشدة، ويوائم بين ذلك وموضوعه وبين ذلك ومعانيه وأغراضه فيوفق فى ذلك توفيقا كبيرا[٢٩].

وإذا كان النقاد الغربيون قد طالبوا الشاعر بأن يختار الوزن الذى يتلاءم فى موسيقاه وحالته النفسية فإن حافظا كان يطبق هذه النظرية تمامًا كما سلف أن ذكرنا من قوله عن نفسه أنه لم يكن ينظم الشعر إلا وهو فى حالة من الشجن تجاوز الحزن حتى فى نظمه للتهانى، وحالة الشاعر النفسية فى الفرح غيرها فى الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها فى الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولى عليه الهم والجزع، ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهى عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وهى فى اليأس والحزن بطيئة حاسمة[٣٠]

---

[٢٨]– مقدمة ديوان حافظ – ص٨٩، ٩٠ – احمد أمين.

[٢٩]– مقدمة ديوان حافظ – ص٩٠ – احمد أمين.

[٣٠]– موسيقى الشعر العربى – د/ابراهيم أنيس – ص١٧٥،

كل هذا جعل الباحثين يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر وما تخيره من أوزان لشعره. والمرء إن كان يستطيع فى النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أن قدرته فى هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية، وهو حين يكون هادئا وادعًا أقدر على النطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إيهام فى لفظها وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفا سريع التنفس كما هو الحال فى الانفعالات[٣١]

وكل مبدع حالما يشرع فى نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات التى تبحث عن تجسيد إيقاعى يوافقها ويلتبس بها، لذا لا يجوز لنا أن نتعجب من استخدام هذا الشاعر أو ذاك لبحر هجرة أبناء عصره، لأن المسألة نفسية وجدانية خالصة[٣٢]

فالوزن الشعرى أو النغم وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ فى ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية كاللون العاطفى للفكرة، أو ظلال المعانى التى تعجز الألفاظ فى ذاتها عن التعبير عنها بينما يستطيع النغم هذا التعبير أو على الأقل الإيحاء به[٣٣]

هذه العاطفة الحزينة قد أثرت بالفعل عل اختيار قصائد حافظ لموسيقاها، والداخلية منها بخاصة، إذ بدت نوعا من التصوير المسموع المغلف بمسحة حزن لا تخفيها بهجة الغرض المقولة فيه نفسه وهذا ما سوف تحاول الدراسة إظهاره بإذن الله تعالى أما عن تأثير العاطفة فى الأوزان فقد اتضح تماما فى وقوع أكثر من ثلثى شعر حافظ على الأوزان الطويلة التى تتلاءم وحالته النفسية دائمة السوء كما سلف أن ذكرنا، ولن يتأتى لشاعر تعترى حياته مثل هذه الآلام أن يكون بمنأى عن الحزن أو يكون الحزن بمنأى عن نفثات

٣١- المرجع نفسه – ص١٧٥.
٣٢- شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – رمضان صادق – ص٢٩، ٣٠.
٣٣- الأدب وفنونه – د/محمد مندور – ص٢٩، ٣٠.

روحه وعن زفراته المبثوثة فى قصائده، فغلالة الحزن التى تغلف قصائد حافظ تمثل محصلة طبيعية لما عانته نفسه المرهفة من ضروب المحن، وصنوف العذاب، وهذا ما يفسر اكتساح الحزن، واحتلاله لمواضع الإشراق والتفاؤل فى حياة الشاعر، وهذه الغلالة نفسها هى التى تحكمت فى اختيار حافظ غير الواعى – لأوزانه وقوافيه التى شارف المجرور منها ما يقرب من نصف قوافيه كدليل قاطع على انكسار مخفى يغلف حياة شاعرنا، وستؤكد النصوص ما نذهب إليه بإذن الله تعالى،

أما عن الباعث الثانى لأوزان حافظ فهو الإنشاد "الذى يقتضى الضغط على بعض المقاطع والكلمات فى ثنايا البيت، وطول الصوت فى بعض الكلمات وقصره فى الأخرى، وعلو الصوت أو انخفاضه وبيان ذلك أننا نقيس فى العروض مقاطع الصوت قياسا كميا"[٣٤] وقد كان حافظ كما ذكر واشتهر عنه من المجيدين لعملية إلقاء الشعر،

ويقول الأستاذ/ عبدالوهاب حمودة: "ولقد أتاح البؤس لحافظ الامتزاج بغمار الناس ومجالستهم، ومشاركتهم فى خيرهم وشرهم، فأصبح يحتفى باستحسان الشعب ويصغى إلى رضا الجمهور،، لذا كان يتولى بنفسه إلقاء قصائده فى الحفل حتى يسر باستحسانهم لشعره ويطرب للتصفيق لأدبه، فكان ذوق الجماهير مقياسًا من مقاييس شعره، لذا كان يتعمد التأثير فى سامعيه ويتحسس مواطن اللعب بعواطفهم وأسماعهم، فكان لذلك أثر فى شعره، جعله يتخير اللفظ ويحرص على أن يحسن وقعه فى الأسماع، وأن تكون موسيقاه منتظمة، ثم لتلك الحماسة أثر واضح ميزه عن شوقى ذلك أنه ما كان يصوغ رثاءه إلا فى الأبحر الطويلة ذات التفاعيل المديدة لتتناسب مع موقف الحزن وتلتئم مع وقار الرثاء، ولا يحس بذلك إلا من كان دأبه إلقاء قصائده، وعادته

---

[٣٤]– النقد الأدبى الحديث – د/ غنيمى هلال – ص٤٤٠.

توصيلها لآذان السامعين بنفسه فيتذوق جمال بحورها ويدرك نسبة موسيقاها، ورحابة مقاطيعها"[٣٥]

فقد كان حافظ يؤثر فى الجمهور بإلقائه بالقدر الذى يؤثر فيهم بنفس شعره، لقد كان فى نبرات صوته، وحسن إجادته فى الإلقاء يلعب بعواطف السامعين كما يلعب بها بألفاظه ومعانيه، ومن أجل هذا يحسن ألا يقوم شعر حافظ ومقدار أثره فى الجمهور مقدار ما يقيسه قارئ لديوانه، فهو بقراءته يفقد جزءًا كبيرا من تأثيره السحرى الذى كان يتركه فى سامعه، ومن أجل هذا كان يطيل الوقت فى تخير اللفظ الذى يحسن وقعه فى السمع[٣٦]

كما يتخير الانسجام فيتغنى بالبيت قبل أن يدخله فى عداد شعره، وينصت إلى جرسه ووقعه على سمعه قبل أن يبدأ بإيقاعه على أسماع الناس[٣٧]

ولكن البؤس مسألة مادية بحتة وهى لا تخرج عن إطار العوز والفقر والاحتياج والجوع، بشرط أن يشتد ذلك على صاحبه لأن ذلك هو جوهر المعنى فى البؤس والبأساء وإلا خرج من إطاره على سبيل الحقيقة وإن جاز أن يشتمله فى إطار المجاز، فعلى أى السبيلين كان بؤس حافظ، وأى النوعين يكون أفعل فى النفس المرهفة أما البؤس الحقيقى فقد يعانيه الإنسان العادى أكثر مما يعانية الشاعر وهذا هو الحادث بالفعل، أما البؤس بمعناه المجازى فهو ديدن العباقرة والباحثين عن المثالية فى كل شئ وأجزم أن حافظا كان على رأس هؤلاء لأن من جرب الفقر والحزن والألم لا ينسى مواجعها على مر الدهور والأيام، وقد عاش شاعرنا هذه الأشياء جميعها بنفسه وعايشها مع غيره من عامة الشعب وقد كتب الأستاذ محمد شوكت التونى مقالا بعنوان "بؤس حافظ" يرفض فيه أن يكون بؤس حافظ بؤسًا ماديًا، بل رفض أن يكون

---

[٣٥]- نعمة وحرمان – مجلة الكتاب – ص١٥٢٦.
[٣٦]- مقدمة ديوان حافظ – ص٨٤.
[٣٧]- المرجع نفسه – ص٨٤.

بؤس الأدباء عمومًا بؤسًا ماديًا فلو كانــت حيــاة الفنــان تقــاس عظمتهــا وازدهارها بالشبع والرى وامتلاء اليد بالمال لما كان هناك انتاج فنى ولمــا وجدنا بين أيدينا هذا التراث الهائل من الفن، وعلى ذلك فإن بؤس حافظ لــم يكن بؤس جوع ومرض وظمأ وحاجة إلى المال، ولكنه بؤس النفس الحزينة التى تقصفت فيها الأمال، وعطشت فيها الأمانى، بؤس القلب الذى تيمت فيه العواطف وتكسرت النصال على النصال، بؤس الروح التى خطبــت مــثلا أعلى لها، وأغلت له المهر فلم تنل من تحقيقه أربًا، بؤس الشاعر الإنســانى يتقطر ويبكى لمصاب الإنسانية المتجدد على تجدد الأيام والليــالى، بــؤس المصرى يجد وطنه يتآكل مجده، وتنحل أخلاقه[٣٨]

ومن البين أن الإيقاع عنصر تأثيرى فعال فى الشعر الذى ينشد فى المحافل العامة ويتخذ طابع القصائد الخطابية، ولذلك لازلنا نحس بأن القصيدة القائمة على وحدة البيت هى التى تصلح للإلقــاء فــى المحافــل، والتــأثير فــى الجماهير[٣٩].

على أن فردية موقف الإنشاد فى القصيدة العربية بعامة وعند حافظ بخاصة، لا يعنى بالضرورة فردية موقف التلقى بل على العكس من ذلك فقد ارتــبط الشعر العربى منذ نشأته بوجدان الجماعة وحاجاتها، وكان الشاعر حين ينظم قصيدته لا ينظمها فى فراغ، وإنما يستمدها من قيم البيئة ويتوجه بــه إلــى تأكيد هذه القيم عينها ولم تكن القصيدة لتأخذ مكانها فى التراث الشــعرى إلا حين تلقى فى محفل أو جمع. وقد اضطر هذا حافظا أن تكون نزعته نزعــة خطابية جعلته يستخدم الألفاظ القوية التى تلفت الأنظار بجرسها ممــا أفقــد شعره الطابع الغنائى.

---

[٣٨]– ذكرى الشاعرين – بؤس حافظ ص١٢٣.
[٣٩]– الأدب وفنونه – د/محمد مندور – ص٣٧.

ولقد تحدد عروض الشعر العربى على هذا الأساس، فهو شعر موجـــه إلـــى الجماعة غالبًا، والتأثير فى الجماعة يتطلب موسيقى خاصة واضحة الإيقاع، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها، فمن هذا التساوى "تنشأ وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك فى التلقى أن يتذوق العمل الشعرى تذوقا جماعيا يتفق مع طبيعة إنشائه ووظيفة هـــذا الإنشاء، ويوحد التنغيم السحرى مشاعر وانفعالات الجمع، لأنه أقرب إلـــى وقع العمليات البيولوجية، فالبحر المتكرر والقافية الملتزمة قوالب من الوقـــع يلتزمونها جميعا الشاعر والمتلقون"[٤٠]

وقد كان الشباب يميلون بقلوبهم إلى حافظ، إذ يبدو شعره معيارًا للأحـــداث منعكسًا فيه نفس الشعور العام، كان فيه الروح الخطابى الملهـــب لحماســـة الجماهير، متأثرًا فى ذلك بأساليب زعماء الوطنية الكبار فى هذا المضـــمار مثل مصطفى كامل وسعد زغلول[٤١]

وقد ذكر أن حافظا كان جيد الإلقاء، جهيره، قوى التأثير به، وكانـــت مـــع المرء الروح الخطابى فيه دقة إحساس السياسى المتحفـــز المتجـــاوب مـــع الواقع، ومع الملكة والمقدرة على النظم وتذوق الشعر بديهة الصحفى، وجـــد المفكر الاجتماعى[٤٢]

وقد قال عنه الدكتور/إبراهيم أنيس "أما حافظ فقد كان من خيـــر الشـــعراء المحدثين إنشادًا، ولذا كان يؤثر إلقاء شعره فى المحافل علـــى نشـــره فـــى الصحف. وما أنشد فى حفل إلا بز أقرانه من الشعراء، وملك قلوب السامعين بقوة صوته، وحسن أدائه، وربما كان فى الحفل من هم أجـــود منـــه لفظـــا

---

[٤٠]- مقدمة ديوان الناس فى بلادى – صلاح عبدالصبور – هــ ع ك – ص١٠.
[٤١]- الشعر عند حافظ وشوقى – د/عبدالله الطيب – فصول ١٩٨٣م، ص١٧٦.
[٤٢]- المرجع نفسه – ص١٧٦.

ومعنى، ولكن الإنشاد يخلع على الشعر ثوبا من الجمال، ويضفى عليه من الروعة والجلال، ما لا يدركه القارئ أو الناظر إلى الأشطر بعينه"[٤٣]

"فقد غلبت النزعة الخطابية – إذن – على حافظ وذلك لشدة اتصاله بالجماهير من ناحية، ولاعتماده فى إحداث التأثير على طريقته فى الإلقاء من ناحية أخرى، وهى مزية تفوق فيها حافظ على شوقى الذى لم يكن يستطيع أن يلقى قصائده بنفسه وإنما كان يكلف غيره أن يقوم عنه بهذه المهمة، وقد التفت المؤرخون إلى تفوق حافظ فى الإلقاء واعتماده عليه كثيرا[٤٤] حتى أن الأستاذ أحمد أمين ينصح من يريد الحكم على حافظ ألا يعتمد على ديوانه المطبوع وحده. بل يجب أن يضع فى اعتباره حسن إلقاء حافظ كما سلف أن ذكرنا"[٤٥]

إذن عاطفة حافظ كما شهد بذلك شعره لم تكن سرابا فمعدن حافظ النفسى يتفق مع رؤيته تمام الاتفاق ليولدا معًا شعرًا يليق أن يلقى على جمهور يتطلع للجديد ويمتلك استعدادًا للتلقى، فلم يكن لحافظ أن يهدف من وراء شعره فى هذه الحقبة بالذات، إلا أن يضفى نوعًا من الحيوية وإثارة الانتباه فى المشاعر العامة.

فالوزن بمفرده ليس إلا مثيرا للانتباه، لذلك فإن استخدامه يدعونا إلى أن نتساءل: لماذا تجب إثارة الانتباه؟ ولا يصح أن نجيب عن هذا السؤال قائلين إن السبب هو الرغبة فى الحصول على اللذة التى يولدها الوزن ذاته، إذ هى لذة شرطية يعتمد حدوثها على ملاءمة الأفكار والتعبيرات التى تضاف إليها صورة الوزن. وليس بمقدورى أن أتخيل إجابة معقولة عن هذا السؤال غير

---

[٤٣]– موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٦٥.

[٤٤]– التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث – د/ عبد المحسن طه بدر – هـ ع ك – ص٢٣٠.

[٤٥]– مقدمة ديوان حافظ – ص١٠٠.

هذه: إننى أستعمل الوزن لأننى على وشك أن استخدم لغة مختلفة عن لغة النثر[٤٦].

والعلاقة بين الشعر والمتلقى، علاقة تقوم على أبعاد نفسية، وتحقق وظائف معرفية وأخلاقية، أما الأبعاد النفسية فتتصل بالأثر الذى يتركه الشعر فى "مخيلة" المتلقى، و"القوة" المتخيلة – عند المتلقى – نظير القوة التى أبدعت المحاكاة عند المبدع، والنظير يتعاطف – عادة – مع نظيره، فضلا عن أن القوة المتخيلة عند المتلقى هى القوة الفاعلة فى الجوانب الذاتية للإنسان[٤٧]

وبعد يبقى لنا أن نتساءل عن قدر ما حدث للوزن من أثر إزاء سيطرة هذه المنعطفات الحادة على شعر حافظ؟ وهل تناسب هذا التأثر مع درجة العاطفة، التى كانت تبلغ أقصى آمادها، والإنشاد الذى ضرب حافظ فيه باع التميز؟

ولن تضنينا الإجابة إذ وضح تماما تأثر أوزان حافظ بعاطفته الحزينة ولكن لم يكن هذا التأثر فى اختياره لأوزان بعينها تناسب عاطفته، إذ مدح حافظ ورثى على نفس الأوزان، كما أنه استعمل أوزانا مجزوءة بلغت نسبتها فى ديوانه حوالى (١١%) من مجموع أعماله، وإنما وضح تأثير العاطفة فى الوزن فى تلاعبه بكم المقاطع فى الأبيات إذ كلما تغلب عليه الحزن كلما تخير المقاطع الطويلة وكلما بسط فى تفعيلاته تناسبا مع عاطفته وهذا ما سنتناوله بإذن الله تعالى فى تعرضنا لعملية التزامن بين العاطفة والفكرة والوزن.

أما عن تأثر الوزن بالإنشاد عند حافظ فقد اتضح فى عمده لتخير الفخم من الأوزان والتى تتناسب مع شعر المناسبات منها بخاصة، كما وضح فى اختياره الألفاظ التى يصوغ عليها أوزانه إذ كان يصر على اختيار الألفاظ

---

[٤٦]– كولردج – ص١٧٧، ١٧٨.
[٤٧]– مفهوم الشعر – د/جابر عصفور – ص٢٤٧.

الجزلة الرصينة، والعبارات المتينة الأخاذة التى بها وعن طريقها يأسر لب مستمعه، وقد كان حافظ كما سلف أن ذكرنا دائم النظر فى ألفاظه، دائم المعاودة لها يقوم أودها، ويهذبها حتى يتأكد من سلامة وحسن وقعها على آذان مستمعيه وعلى أفئدتهم عاملا بقول أبى الطيب

إنَّمَا تَنْجَحُ المَقَالةُ فِى المَرْ ء، إذا صَادفتْ هَوًى فى الفُؤَادِ[٤٨]

ولن نتحدث كثيرا عن أثر الوزن عند حافظ على المتلقى وإنما سنذكر المتلقى بروائع حافظ التى لا يكاد أحد منا أن يتحكم فى مشاعره أمامها، مثل رائعته (مصر تتحدث عن نفسها) واللغة العربية، ورثاء سعد زغلول، ومصطفى كامل، ومدرسة البنات – والعمرية – وغيرها الكثير، وتبقى شهادة حق وهى أن حافظا قد استغل كل إمكانيات الوزن الشعرى فى التأثير على مستمعيه وهذا ما ستوضحه الدراسة بإذن الله تعالى.

ثانيا : التزامن بين الفكرة والوزن والعاطفةوأثر ذلك فى إيقاع شعر شوقى

الحديث عن التزامن يقودنا إلى تناول رأى النقاد عن مراحل الخلق الشعرى ولا نذكر ناقدًا تتبع هذه العملية من نقادنا قبل "ابن طباطبا" فى عيار الشعر إذ يقول:

"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرًا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى

---

[٤٨]– ديوان المتنبى – بشرح أبى البقاء العكبرى – ضبط مصطفى السقا – ابراهيم الإبيارى – عبد الحفيظ شلبى – دار المعرفة – بيروت – لبنان – الجزء الثالث – ص٨٥.

الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره وشغل القوافى بما يقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله فإذا كملت له المعانى وكثرت الأبيات وفق بينهما بأبيات تكون نظاماً لها وسلكا جامعًا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصى انتقاده، ويرم ما وهى منه ويعدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة لينة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى أو اتفق له معنى أخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوق وشبيه بأحسن التفويف، ويسديه وينبره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه"[٤٩].

هذا الرأى لشاعر مجرب عايش مراحل تكون القصيدة ووضعها وعاناها معاناة لها خصوصيتها وقد لا يشاكله الشعراء جميعا فى هذه المراحل جميعا على أنه لا يختلف عنهم كثيرا فى جلها وهو يقسم ذلك الخلق إلى أربع مراحل هى:

١- مرحلة الفكرة ومخضها فى الذهن.

٢- مرحلة اختيار أسلوب التعبير.

٣- مرحلة الصياغة.

٤- مرحلة التثقيف[٥٠].

إن التجربة الشعرية عملية دقيقة معقدة لا يفهمها إلا من عاشها وعاناها، ولا يغيب عنا أن ابن طباطبا إنما يصور الشعر تصوير عصره، عصر التنميق والتوشية والنظم الرائق الذى يلذ ويعجب أما من وجهة نظر عصرنا نحن،

[٤٩]- عيار الشعر – لابن طباطبا – الحاجرى وزغلول – ص ٦٢٥.
[٥٠]- تاريخ النقد العربى إلى ق٤ الهجرى – د/محمد زغلول سلام – ص١٣٥.

فعملية الخلق تلك "تنشأ بالتوازن بين ثلاث عناصر أدائية: أولا: الحس الشعرى أو النغم الداخلى. ثانيا: حركة السياق الموضوعى للمعانى. ثالثا: البناء الموسيقى المؤتلف فى انسجام نسقى. وتنصب العملية الشعرية أساسًا على محاولة إيجاد نوع من التناسب أو على محاولة خلق النسب بين الحس الشعرى وبين حركة السياق المعنوى للموضوع، وتظهر فى غضون هذه المحاولة كل شيات الانسجام الأسلوبى التى تغطى العمل الفنى – تظهر هذه الشيات بنفس الطريقة التى يظهر بها الانسجام فى الموسيقى نتيجة التناسب بين السياق المعنوى وبين اللحن، أو تظهر كأى نوع من التناسب بين الأجزاء فيما بين بعضها البعض وبين الأجزاء والكل الشامل"[٥١].

"فالذى يميز الشعر هو حالة الانفعال التى تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى"[٥٢] "ولابد للوزن من وجود انفعال أو عاطفة، بوصفهما المادة الخام التى تتألف منها التجربة، إلا أنه أيضا ينشأ عن الحاجة إلى فرض نظام عليهم"[٥٣] فالتجربة معايشة ينشأ عنها فكرة تولد عاطفة يحدث بينهما صراع يمثل توازنا بين العاطفة والعقل، وهذا التوزان هو أصل الوزن الشعرى.

فالفكرة عندما تطرأ إنما تطرأ مصاحبة لنوع من الحس الشعرى أو النغم الداخلى وهذا النغم الداخلى إنما هو وليد العاطفة وعنهما معًا تنشأ الدندنة الأولى التى تجر إليها مثيلاتها وصولا إلى النغم المنشود، والذى يسعى جاهدًا إلى وضع نفسه فى مؤديات معنوية تبرز محتويات المضمون الذى يسعى إليه الشاعر فتتكتل فى شكل قوالب هى الأوزان التى عن انسجام جزئياتها ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فرق بين الوزن والإيقاع، ولكن ما نريد أن

---

[٥١]- الأسس المعنوية للأدب – د/عبد الفتاح الديدى – ص ٩٤.
[٥٢]- كولردج – ترجمة د/محمد مصطفى بدوى – ص ٥٩.
[٥٣]- المرجع نفسه – ص ٦٣.

نقوله هو أن التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن إنما هو من أجـل خدمـة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية.

وإذا كنا نتكلم عن غموض مسائل البلاغة في التأليف والنظم، وما يدور حول هذا في بناء لغة البيان، فإن الجرس والرنين وهما جزء من مكونـات هـذا البناء البياني، لهي أشد غموضا، لأنها ليست من العناصـر ذات الـدلالات العقلية، مثل رجل وفرس، وإنما هي أصوات منتزعة من الكلمات، وصارت جرسًا فحسب، يعني هو لحن وتطريب لا يخضع للدلالة العقلية، وهو مع ذلك مؤثر غاية التأثير، نافذ في النفس أبلغ النفاذ وقـديما حكـى أبـو إسـحاق الموصلي: قال: قال لي المعتصم، أخبرني عن معرفة النغم، وبينه لي، فقلت له: إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، وهذا الـرنين هو جوهر الشعر ومعدنه، وقد حاول الخليل أن يخلصه ويجرده مما يلتبس به من العناصر الدالة، فاستخلصه في الحركات والسكنات التـي أومـأ إليهـا بالتفاعيل، وكل هذه أصوات لا غير، ولم يحاول أحد أن يفسر تنوع البحور أو تنوع النغم في البحر الواحد تفسيرًا معنويا، إلا أن يكون كلاما عامًا يجري على وجوه الاحتمالات، كالقول بأن بحر الطويل أقرب إلـى المـديح، وأن الكامل أقرب إلى النسيب"[٥٤]

ونحن لسنا مع القائلين بهذا الرأى فما الأوزان إلا موسيقى خلت من المعاني، "وما الوزن إلا وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفـاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية كاللون العاطفي للفكرة أو ظـلال المعاني التي تعجز الألفاظ في ذاتها عن التعبير عنها بينما يستطيع النغم هذا التعبير أو على الأقل الإيحاء به"[٥٥]

---

[٥٤]– المدخل إلى كتابي عبدالقاهر – د/محمد أبو موسى ط١ – مكتبة وهبة ص ١٢٣.

[٥٥]– الأدب وفنونه – د/محمد مندور – ص ٢٩، ٣٠.

والإيقاع الذى ينبع من بحور الشعر ليس من البساطة إلى حد نستطيع معه أن نحدد له طابعًا بعينه، أو أن نربطه بغرض دون آخر، إذ إن الإيقاع رغم ما يبدو عليه من ثبات وتناغم خـارجين، يحـوى بداخلـه تناقضـات كثيـرة وتعارضات تشكيلية هائلة يصعب الإمساك بها وربطها بإحساس أو انفعـال دون غيره، فقد يجد الحزين الكئيب بغيته ويعثر فيه الجـزل الفـرح علـى مرامه، فضلا عن أن الانفعالات الإنسانية – فيما نظن – ليست علـى مـا يتصوره كثير من الناس من التحدد والتميز والانعزال إلى حد نستطيع معـه تحديد كل انفعال وعزله عن الانفعالات الأخرى عز لا مطلقا، بل هى دائما متداخلة ومختلطة إلى حد بعيد، وهى إذا كانت متداخلة ومختلطة عند الناس عامة فهى عند الفنانين والشعراء أكثر اختلاطا وأشد تداخلا، واختيار الشاعر للبحر يتم حالما تتوافق انفعالات الشاعر المتداخلة تلك مع الإيحاءات الكثيرة المختلطة المنبعثة من إيقاع البحر – أما طول نفس الشاعر فى الصياغة فى بحر ما فهو يرتبط بمدى امتداد تجربته وطول امتزاج انفعالاتـه بإيحـاءات البحر الشعرى الذى يصوغ فيه قصيدته"[٥٦].

والكلمة الشعرية يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيهـا عناصـر ثلاثـة: المحتوى العقلى. والإيحاء عن طريق المخيلة والصوت الخالص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا بحيث يؤدى هـذا التلـوين الإيقاعى إلى الغاية المطلوبة، وقد أشار "ولـك" وهـو مـن أسـاتذة النقـد الأمريكيين المعاصرين – فى دراسته لنظرية الأدب فى ختام الفصل الـذى عقده للحديث عن الوزن والإيقاع إلى أن "الصوت والوزن يجب أن يدرسها من حيث هما عنصران فى مجموع العمل الفنى غير منفصلين عن المعنى"[٥٧]

---

[٥٦]– عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – د/رمضان صادق – ص ٣٣.
[٥٧]– الأسس الجمالية فى النقد العربى – د/عزالدين اسماعيل – ص ٢٩٥.

وليست الأفكار التى تظهر أو يوحى بها نص القصيدة هـــى الشـــئ الوحيـــد والرئيسى فى الكلام ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقـــاع والانسجام والزينات فى أن تثير نوعا من التوتر أو الهياج، وأن تخلق فينـــا عالما – أو حالة من الوجود – غاية فى الانسجام[٥٨].

ولابد للشعر من سمو العاطفة ونبلها بل وعمقها الشديد الذى ينقلها نقلا أمينا وهذه نقطة أشار إليها بفهم "استوفر" فى حديثه عن عمود الشعر إذ قال:

"والصفة الثالثة للشعر هى صفة الأهمية. والمقصود بها أهمية العاطفة المعبر عنها، وفى بعض الأحيان يكون فى التعبير عاطفة، ولكن أعظم منه الشـــعر الذى يكون الفكر فيه قيمة أكبر بالنسبة للحياة الإنسانية"[٥٩].

ولنعلم أن الشعر لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتنا فقط، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى، فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فـــى إطار من العالم الخارجى، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة، والصور الحسية كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين، تجعل حصول الأفكـــار فـــى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة"[٦٠].

ومسألة التزامن تلك تقودنا للقطع بأن عملية الوضع الأولى للقصيدة تتم دفعة واحدة حتى وإن نظمت على مراحل فالقصيدة تجربة اخـــتلط فيهـــا الفكـــر بالعاطفة بالوزن الذى أومأنا قبلا إلى اختلافه عن الإيقاع ذى الأثر الثلاثـــى الذى تحدث عنه "وردزورث" حين جزم بأن الأثر الممتع للإيقـــاع ثلاثـــى: عقلى وجمالى ونفسى. أما الجانب العقلى يتمثل فى ذلك النظام وتلك الدقـــة المتمثلة فى فكرة العمل وصياغته والجمالى يتجلى فى تحليقنـــا الـــدائم مـــع

---

[٥٨]– المرجع نفسه – ص ٢٩٧.
[٥٩]– المرجع نفسه – ص ٢٩٨.
[٦٠]– المرجع نفسه – ص ٣٠١، ٣٠٢.

العوالم الباطنة لدى المبدع والنفسى يرافقنا فى كل تصـرفاتنا إذ إن حياتنـا نفسها عبارة عن إيقاع مطرد تتزامن فيه رغباتنا مع قوانا.

والإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما تعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات، وقليل من الشعر هو ذلك الذى يخرج على صـورة الوزن، والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيوية هى تلك التى تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العملية وكل معنى يحتاج إلى الحركة التى تلائمه وليس كل ارتبـاط بـين الألفـاظ يصنع شعرا يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيا[٦١].

وهناك من النقاد من يساندنا فى زعمنا بأن الشعر إيقاعى وليس وزنيا، ومـا الوزن فيه إلا إحدى حلقات التزامن بين عناصر تكوينه ومن هؤلاء "استوفر" الذى جزم بأن الشعر إيقاعى، والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن. الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التى لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيـل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقـاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، فى حين لا يتـأثر الـوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول "عين" وتقول مكانها "بئر" وأنت فى أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتى الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، فى حـين يفـرض الـوزن علـى الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج[٦٢]. فالوزن لا وجـود لـه إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت وهـو إذن بنـاء الغـرض، صـوتى معنوى[٦٣].

---

[٦١]– الأسس الجمالية فى النقد العربى – د/عز الدين اسماعيل – ص ٣٠٥، ٣٠٦.
[٦٢]– المرجع نفسه – ص ٣١٥.
[٦٣]– بناء لغة الشعر – جون كوين ص ٦٥، ٦٦.

لذا فحن لسنا مع من يقول بأن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور وإنما تتناسب بعض البحور وبعض الأغراض، فالوزن اللذيذ المتخير، من وجهة نظر هؤلاء، هو ما ناسب فهم هنا يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع، وفى رأيى الشخصى، وهو رأى لا يعظم على الانتقاد، إن العلاقة تكون بين التجربة الحية التى يعيشها الشاعر ويعانيها وبين التنسيق الحى لألفاظه الذى ينشأ عنه إيقاعه النابض، وسندنا فيما نزعمه أن الإيقاع فى الغالب لا يتناسب مع الأوزان بدليل أن الشاعر نفسه، أيا كانت موهبته، يتعدى على التكتلات الوزنية بالزحافات والعلل جلبًا منه للألفاظ التى تحقق له الإيقاع المطلوب فحافظ الذى استعمل الكامل فى الرثاء استعمل كذلك مجزوءه فى الغرض نفسه، وحافظ الذى مدح على الكامل والبسيط والطويل والوافر والخفيف رثى أيضا على هذه الأبحر نفسها وبترتيبها. وحافظ الذى مدح الإمام محمد عبده وسعد باشا زغلول رثاهما وغيرهما مستعملا نفس الأوزان، ولكن الاختلاف كمن فى الإيقاع، والإيقاع خاضع للحركة النفسية لدى الرجل – وهذا ما ستوضحه النصوص التى سنتعرض لها.

وذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر فى الوزن الذى يصدف له من الأوزان[٦٤]. وهذا ما يؤكد ما نذهب إليه من عملية التزامن بين عناصر الإبداع.

ومعنى هذا كله أن الوزن المجرد لايعطى لونا بعينه من الموسيقى، مع الاعتراف بأنه فى حد ذاته نغمات صوتية، وهو موسيقى فارغة من المعنى، وطبيعى أن يكون المعول فى فهم موسيقى الشعر، التى تلون كل قصيدة بلون

---

[٦٤]– الأسس الجمالية – د/عزالدين اسماعيل – ص ٣١٦.

خاص، أو التى لها معنى، على الإيقاع، والزحافات والعلل التى يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التى تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا أو حركة وساكنا، أو يضيف إليها ساكنا أو حركة وساكنا. وهذا يؤيد فكرة "استوفر" فى صلة الإيقاع بالوزن، وأكرم للشعر، أو لنقل أنه أقرب لطبيعته أن يكون إيقاعيا لا وزنيا[٦٥].

ولا يمكن أن يتسنى للوزن منفردًا القيام بالتأثير التام فى نفس المتلقى ولا إشباع رغبته اللهم إلا إذا اتحد مع بقية العناصر المكونة للعمل الشعرى فيما يسمى بعملية التزامن تلك التى نحن بصددها، فالوزن إنما يقوم بعملية الاستثارة لانتباه المتلقى ودهشته "وتتم هذه العملية على نحو دقيق جدًا حتى أنه يستحيل إدراكها إدراكا واضحًا فى اللحظة الواحدة، إلا أن الأثر الكلى الذى تولده يكون كبيرًا"[٦٦] ولابد لكى يكون العمل ناجحًا أن تكون الفكرة المعبر عنها عظيمة، وأن تكون العاطفة سامية رفيعة والأهم من كل ذلك أن تحدث عملية الائتلاف بين هذه العناصر الثلاثة فيما يسمى بالتزامن الذى يخدم الإيقاع العام للعمل وصلا للهدف المنشود وهو امتلاك نفس المتلقى امتلاكًا تامًّا كما فعل حافظ حينما ألقى رائعته التى من بين أبياتها:

وَلَّى الشَّبَابُ وَجَازَتْنِي فُتُوَّتُـــهُ	وَهَدَّمَ السُّقْمُ بَعْدَ السُّقْمِ أَرْكَانِـــي
وَقَدْ وَقَفْتُ عَلَى السِّتِّينِ أَسْأَلُهَـــا	أَسَوَّفَتْ أَمْ أَعَدَّت حَرَّ أَكْفَانِـــي
شَاهَدْتُ مَصْرَعَ أَتْرَابِي فَبَشَّرَنِـــي	بِضَجْعَةٍ عِنْدَهَا رَوْحِي وَرَيْحَانِـــي
كَمْ مِن قَرِيبٍ نَأى عَنِّي فَأَوْجَعَنِـــي	وَكَمْ عَزِيزٍ مَضَى قَبْلِي فَأَبْكَانِـــي
مَنْ كَانَ يَسْأَلُ عَنْ قَوْمِـــي فَإِنَّهُمُ	وَلَّوْا سِرَاعًا وَخَلَّوْا ذَلِكَ الوَانِـــي
إِنِّي مَلَلْتُ وُقُوفِـــي كُلَّ آوِنَـــةٍ	أَبْكِي وَأَنْظِمُ أَحْزَانًا بِأَحْـــزَانِ

[٦٥]– المرجع نفسه – ص ٣١٦، ٣١٧.
[٦٦]– كولردج – ص ١٠١.

إذا تصفحتَ ديوَانـــي لِتقرأنِـــي   وَجَدتَ شِعْرَ المَرَاثِي نِصفَ دِيَوانِي[٦٧]

من منا يستطيع أن يملك دموع عينيه أمام هذه الأحاسيس المرهفة، لقد أطلق كهل الستين العنان لأحزانه دون احتشام، ولم يبال أن يجلو مداخلـه فمـس أوتار الحزن فى أعماق النفوس، لقد فوجئ حافظ أنه قد أمسك بحفنـة مـن السراب فقد فر من يده شبابه وودعته فتوته وهدم السقم بعد السقم جوانبـه. لعلك تلاحظ ذلك التناغم وهذا التجاوب بين صيغ الأفعال وتركيب الأحـرف فلا شذوذ ولا نشاذ وإنما انسجام وتلاحم ولّى – وهدَّم – رائـع حقـا ذلـك التشديد الذى اعترى لام الفعل الأول كتأكيد على فوات الأمل ووفاة الفتـوة التى تخطتها سنى ازدهارها. ثم ما أضافه تضعيف الفعل (هدَّم) أيـة حـدة تلك؟؟ إنها حدة فى البنيـة تؤكـدها حـدة السـياق (السـقم بعـد السـقم) انظر ←—— السُّقْ مُ بَعْدَ السُّقم ثم الانكسار الحاد فى القافيـة (أركـانى) الذى يعكس انكسار نفسه فالسقم الملازم يقود إلى الهلاك، لا يوجـد حـرف خالف سالفه ولا تاليه، ولا توجد كلمة إلا كانت فى موقعها، ولا يوجد فعـل إلا وكان له إيقاعه وتناغمه مع فعل آخر تامل (ولىَّ – هدَّم) (وقفت – أسأل) (سوَّفت – أعدت) (شاهدت – بشرنى) (نأى – مضى) (أوجعنى – أبكانى) (ولَّوا – خلَّوا) (أبكى – أنظم) (تصفحت – وَجَدْتَ).

إنه انسجام نادر ينقل عاطفة حارة وفكرة رائعة ويرتدى غلالة مـن يفـاع البسيط تزيده روعة وجمالا وتسمح للإيقاع بأن يتلاعب بقلوبنا كيف شاء – حتى الكلمات العادية بينها إيقاع من النوع الحزين (السقم – السقم) (مصرع – ضجعه) (روح – ريحان) (قريب – عزيز) (أحزانا – بأحزان)

وهذه أبيات شكل كل من التكرار والجناس فيها وجودا إيقاعيا ملموسا فتمثل الأول فى كلمات (السقم – السقم) (أحزانا – أحزان) (ديوانى – ديوانى)

٦٧– الديوان ص ١٤٠.

وصارعه الثانى فتمثل فى كلمات (روح – ريحان) (ولوا – خلوا) بينما برز على الجانب المقابل لون من التماثل الحرفى الذى أعطى تجانسًا صوتيا جميلاً كائنا فى حرف السين الذى حملته كلمات (الستين – أسأل – سوّفت) وشين (شاهدت – بشرنى) وقاف (قريب – قبلى) وصاد (تصفحت – نصف) ولا مراء فيما أضافه ذلك الانسجام للإيقاع الكلى للعمل فأضفى عليه لونا من القتامة المتمشية مع العاطفة الحزينة.

ثم لاحظ التكافؤ "التوازن" الذى فى البيت الرابع والذى يعد كما قال قدامة[٦٨] من نعوت المعانى – وهو عنده أن يأتى الشاعر بمعنيين متكافئين إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب وغيرهما من أقسام التقابل، فحافظ وازن بين جل كلمات الشطرين (قريب – عزيز) (نأى – مضى) (عنى – قبلى) (أوجعنى – أبكانى) وفى ذلك إثراء للإيقاع محسوب من لدن حافظ.

كما كان للقافية وقعها المؤثر على نفس المتلقى إذ نقلت النون المكسورة والتى سُبقتْ بمد طويل ما يعتمل فى نفس الرجل من حزن نقلا أمينا صادقا ووشت بانكسار حاد في مشاعره وأحاسيسه كما أنها أرضخت كل ما سبقها من مقاطع وتراكيب لخدمتها والإعداد لاستقبال ما تعج به من حزن فالمقاطع إما طويلة وإما مكسورة كتعبير عن الحزن أو كتمهيد للحزن الكامن فى القافية – والتراكيب – إما حاملة للحزن أو معبرة عنه أيضا أو عن بعض معانيه، وهذا ينقل لنا تمام عملية التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن – فبحر البسيط بامتداده وطوله يمثل مجالا رحبًا يسبح فيه حافظ كيف يشاء "إذ تتفق موسيقى هذا البحر مع الشجن والتذكر والحنين، فهو بحر يعطى التموج والانسيابية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء[٦٩] فهو

---

[٦٨]– نقد الشعر – ص ١٤١.

[٦٩]– دراسات فى النص الشعرى – د/ عبده بدوى – ص ٧٢.

يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى[٧٠] فقد حدث الخبن في عروض الأبيات السبعة فأحدث ذلك نوعًا من انبساط الحركات الذى أعطى النفس تراخيا أبعدها عن أسباب انبساط الأسارير أولجها مع الشاعر فى لجة أحزانه وليس أدل على ذلك من حدة انكسار ثلاثة مقاطع من عروض سبعة فى كلمات (فبشرنى – فأوجعنى – لتقرأنى) ففى مقطع "نى" الطويل حزن رفيع علل انبساط حركات التفعيلة المخبونة "فعِلن"

كما أن الضرب جاء مقطوعًا إذ تحولت "فاعلن" إلى "فعْلن" بحذف الثانى الساكن وتسكين الثالث المتحرك وفى ذلك تلاعب بإيقاع المقاطع إذ آثر أن يختم بمقطعين طويلين أحدهما يحلق بالمتلقى فى فضاء سام مرتفع وهو المقطع الممدود بألف طويلة والآخر يصنع بانكساره المقصود شرخا فى نفس المتلقى عن طريق النون المكسورة "آنى" والنون حرف صامت أسنانى لثوى مجهور أغن[٧١] وقد خصت كتب القراءات "النون" بالبحث الخاص، وأفردت لها فصولا درست فيها أحكام النون من إظهار وإخفاء وإدغام وقلب. ويعرض للنون من الظواهر اللغوية ما لا يشركها فيه غيرها لسرعة تأثرها بما يجاورها من أصوات[٧٢] وقد سبق النون فى هذا الموضع حرف صائت طويل وهو المد بالألف مما جعل النبر يقع عليها فأظهر وقوع النبر عليها الكسرة المماثلة فى حركتها أولا ثم الكسرة الطويلة الكائنة فى المد بالياء أو الإشباع فخدم كل ذلك إيقاع القصيدة العام خدمة جليلة.

كما وقع زحاف الخبن فى التفعيلة "مستفعلن" سبع مرات فانبسطت بذلك أسباب أوائل أجزائه السباعية مما أنشأ تموجًا هادئا يتناسب مع الإنشاد الذى كان ديدن حافظ وهكذا حققت عملية التزامن تلك مأربها فخدمت الإيقاع ونفت

---

[٧٠]– المرجع نفسه – ص ١٨٠.

[٧١]– مقدمة لدراسة علم اللغة – د/ حامى خليل – ص ٦٢.

[٧٢]– الأصوات اللغوية – د/إبراهيم أنيس – ص ٦٨.

فكرة ارتباط الوزن بالغرض وأثبتت فكرة ارتباط التجربة بالإيقاع والأبيات السابقة تضم فى الديوان لغرض المديح والتهانى، وهناك أبيات تماثلها فى نفس الفكرة ونفس الروى ونفس العاطفة ولكنها تختلف عنها فى التجربة والوزن إذ جاءت الأخيرة على وزن الطويل فى محاولة رثائية، "والطويل يشارك البسيط فى الجزالة والرصانة فهما معًا أعلى البحور فى الافتنان فيهما إذ فيهما بهاء وقوة"[٧٣] ويقول فى أبياته التى على هذا الوزن.

دَعَانِى رِفَاقِى والقَوَافِى مَرِيضَة … وقَدْ عَقَدَتْ هُوجُ الخُطُوبِ لِسَانِى

فَجِئْتُ وبِى مَا يَعْلَمُ اللهُ مِنْ أسًى … وَمِنْ كَمَدٍ قَدْ شَفَّنِى وَبَرَانِى

مَلَلْتُ وُقُوفِى بَيْنَكُمْ مُتَلَهِّفًا … عَلَى رَاحِلٍ فَارَقْتُهُ فَشَجَانِى

أفِى كُلِّ يَوْمٍ يَبْضَعُ الحُزْنُ بِضْعَة … مِنَ القَلْبِ؟ إنِّى قَدْ فَقَدْتُ جَنَانِى

كَفَانِى مَا لَقِيتُ مِنْ لَوْعَةِ الأسى … وَمَا نَابَنِى يَوْمَ (الإمَام) كَفَانِى

تَفَرَّقَ أحْبَابِى وَأهْلِى وَأخْرَتْ … يَدُ اللهِ يَوْمِى فَانتَظَرْتُ أوَانِى

وَمَالِى صَدِيقٌ إنْ عَثَرتْ أقَالَنِى … وَمَالِى قَرِيبٌ إنْ قَضَيْتُ بَكَانِى[٧٤]

بالتأمل تجد أن الحزن والسقم والكمد والملل والفقد واللوعة والأسى والفرقة والوحدة والبكاء أشياء مصاحبة للشاعر فى التجربتين اللتين تشعر أن إحداهما صدى للأخرى، وهو قد نظم هذه الأخيرة قبل الأولى بخمسة عشر عامًا، فهل كان الحزن جليس حافظ؟ أم أنه كان طبعًا فيه؟؟ وكيف استطاع الرجل بنفس المفردات تقريبا أن يلون لوحتين مختلفتين فى باعثيهما؟؟ ولماذا أتت نفس الألفاظ، التى هى لبنات الوزن، ونفس العاطفة ونفس الفكرة. على وزنين مختلفين؟ لعلها التجربة إذن هى التى تحكمت فى الإيقاع وطالما أن الإيقاع اتسع للتزامن بين عناصر الإبداع فقد أدى ما عليه بصرف النظر عن الوزن المختار، وإمكانيات ذلك الوزن وما إذا كان متناسبا مع الغرض أم لا،

---

[٧٣]- انظر – منهاج البلغاء – حازم ص ٢٠٥، ٢٦٨، ٢٦٩.

[٧٤]- الديوان ص ٤٩٧، ٤٩٨.

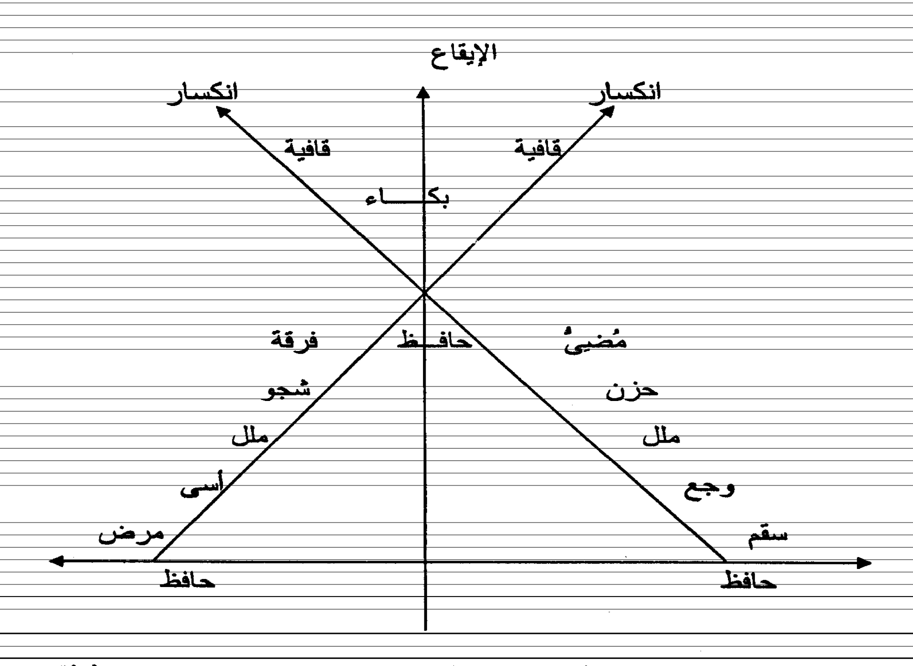
فحافظ قد استعمل فى لوحته الأخيرة كل ما يستطيع استعماله من ألوان الإيقاع، فجناس حرفى طاغ وجناس تركيبى ظاهر، وتوازن وتقابل وانسجام وتقفية كل هذا خدم الإيقاع العام للعمل، فالقاف تتكرر فى البيت الأول أربع مرات، وفى الثالث مرتين، وفى الرابع ثلاث مرات وفى الأخير أربع مرات، والفاء تأتى فى البيت الأول مرتين وفى الثانى مرتين، وفى الثالث أربع مرات وفى الرابع مرتين وفى الخامس مرتين وفى السادس مرتين، ولا ينكر مالتماثل الأصوات من أثر فى الإيقاع العام، ثم انظر إلى التناظر بين شطرى البيت الأخير، "ومالى بازاء مثيلتها"

صديق بازاء قريب، إن بازاء إن، عثرت بازاء قضيت أقالنى بازاء بكانى، أليس يشبه ذلك ما فعله حافظ بالبيت الرابع فى المقطوعة السابقة؟ أما ملَّ حافظ من الوقوف والتلهف واللوعة؟؟ ألم يشبع الانكسار والحزن نفس حافظ فيتوقف عن بث أحزانه؟ ثم ألم يكف البسيط حافظا حتى يلجأ إلى الطويل ؟

إنه الإبداع والتفرد اللذان يجعلان الشاعر يصوغ عواطفه فى أى قالب، فالجناس اللفظى يطغى فى المقطوعة الأولى والجناس الحرفى يطغى فى الثانية، وحافظ يبكى فى الأولى ويعدم من يبكيه فى الثانية، وحافظ ينظم أحزانه فى الأولى فتبضع أحزانه قلبه فى الثانية ويتركه أهله فى الأولى ويتفرقون عنه فى الثانية ويبقى هو وحيدًا فى انتظار الموت الذى أرسل رسله "السقم – الأسى – الكمد"

كل هذه الأشياء بتناميها الدلالى والإيقاعى قد اتفقت على شئ واحد وهو القضاء على الذات – ذات الفنان المعذب – المتشائم الذى إذا قرأته وجدته "بكاء"

فإذا حاولنا أن نرتب دلالات المقطوعتين لنتبين ما أحدثه التنامى الناشئ عن التزامن من أثر فى خدمة الإيقاع العام للمقطوعتين لوجدنا أن الترتيب كالآتى:



"فكر – وزن – عاطفة"______"التزامن" _____"فكر – وزن – عاطفة"

السقم يفضي إلى الوجع الذى يولد الملل من ملازمته للفرد حزنا ناتجا عـــن المضي وكل ذلك يؤدى إلى البكاء والبكاء أنين يفرض القافية المكسورة وكل ذلك يتنامى تناميا دلاليا فرضه التزامن لخدمة الإيقاع العام للعملين.

وإذا أردنا أن نصل إلى أن الإيقاع عند حافظ ليس نابعًا من مجرد مجموعة متآلفة من الأصوات اللغوية التى تشى بمجرد سماعها، بما يقابلها من الناحية الملموسة، وإنما هو نابع من ذلك التلاحم والاقتران الناتجين عن اقتران عاطفته بموضوعه وهذا الاقتران باعثه نفسى بحت ناتج عن معايشته التامة لتجربته التى تسوق صوته الداخلى الذى يختار من مقومات اللغة ما يفرض به نفسه على المستمع ولك أن نتأمل قوله على الخفيف فى رثاء سعد زغلول.

إيهِ ياليْلُ هَلْ شَهِدتَ المُصَابَا   كَيفَ يَنصَبُ فِى النُّفُوسِ انصِبَابَا
بَلِّغ المَشْرِقَيْنِ قبْلَ انبلاَجِ الصُّبْحِ "م"   أنَّ الرئيسَ ولَّى، وَغَابَا
وَانْعَ للنَّيرَاتِ سَعْدًا فَسَعْدٌ   كَانَ أمْضَى فِى الأرْضِ مِنْهَا شَهَابَا
قُدَّ يَا لَيْلُ مِنْ سَوَادِكَ ثَوْبًا   للدَّرَارِى وَلِلضُّحَى جِلْبَابَا
وَانسُجِ الحَالِكَاتِ مِنْهُ نِقَابًا   وَاحْبُ شَمْسَ النَّهار ذَاكَ النِّقَابَا
قُلْ لَهَا غَابَ كَوكَبُ الأرْضِ فِى الأرْ   ضِ فَغِيبِى عَنِ السَّمَاءِ احتِجَابَا
والبسِينِى عَلَيْهِ ثَوْبَ حِدَادِ   وَاجلِسِى لِلعَزَاءِ فَالحُزْنُ طَابَا[٧٥]

كان حافظ أجدى لحفلات التأبين من شوقى لأنه خطيب وممثل يلقى شعره بنفسه في روعة بالغة التأثير فى نفوس الجماهير "ولكن شعر حافظ سهل المعنى، تألفه الأذن عند سماعه، ويزكيه إلقاؤه الرائع.

"حضرته يومًا وكان يلقى قصيدة رثاء سعد زغلول فى حفل ضخم حاشد، وقد تعاقب الخطباء والشعراء فلم تهتز الجماهير لأحد ولم تهتم حتى بقصيدة شوقى وهى بالغة السمو فى الفن، ولكن لما نهض حافظ ليلقى قصيدته اشرأبت الجماهير وأخذتها روعة الأسى حزنا على سعد زغلول"[٧٦] بهذه العبارات استهل مؤلف كتاب حياة حافظ إبراهيم حديثه عن الرثاء عند حافظ

---

[٧٥]- الديوان – ص ٥٣٢، ٥٣٣.
[٧٦]- حياة حافظ إبراهيم – ص ١٩٣.

وقد كانت هذه القصيدة جديرة بالفعل أن تصل بالسيدة "صفية زغلول" إلى درجة النشيج وأن يعلو نحيبها، فلقد جسد حافظ بإيقاعه هذا المصاب تجسيدًا "كيف تنصب فى النفوس انصبابا" أية قسوة تلك؟؟ وأى إحساس بإمكانيات اللغة، والله لكأن حافظا يَصُبُّ فى نفوس مستمعيه نحاسًا مصهورًا – فالفعل منتقى بعناية فائقة – وتجنيسه بالمصدر موفق إلى أبعد حد، فلابد لليل إذن أن يهتز لهول ذلك المصاب؟ فكيف للصبح إذن أن يطلع، وقد فقد من كان يستمد منه ضياءه؟!

لقد نجح حافظ فى اختيار التعبيرات التى تشيع فى نفوسنا ظلمة حادة، وتسكن فيها حزنا شاملا فلا يتسنى معها للنور أن يطلع ثانية، ولا يتسنى معها للكون كله إلا أن يرتدى ثوب الحداد على فقيد الأمة، حتى الشمس ذاتها لابد أن تنتقب السواد على موت سعد، فالحزن قد طاب إذن على ذلك الفقيد.

التكرار وقع مرارًا بالقطعة، وبدون وعى من حافظ، "ينصب – انصبابا" "سعدًا – سعدٌ" "نقابا – النقابا" "الأرض – الأرض"

ودرامية اللغة تحققت فى جانبين: الأول اختياره لمفردات الأسى "المصاب – ينصب – انصبابا – ولى – انع – العزاء – الحزن"

ثانيا اختياره لمفردات الكآبة "الليل – السواد – الحالكات – الغياب – الاحتجاب – الحداد"

هذه اللغة بقسميها تحمل هزة عنيفة تتناسب مع صدمة وهول المفاجأة"

"ومصدر هذا كله انفعاله الفريد الأصيل، وعاطفته الحارة، وهما قادران دائما على نقل الإحساس وتوليده لدى الغير"[٧٧] فأبيات حافظ تلك قد أسكنتنا قلب العاصفة كما قال أستاذنا الدكتور العشماوى[٧٨] – فحافظ يؤثر بطبيعته الخاصة التى تتمثل فى قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن

---

[٧٧]– أعلام الأدب فى العصر الحديث – د/العشماوى – ص ٣٨.
[٧٨]– المرجع نفسه – ص ٣٠.

هدير الخواطر المتدفقة، ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص، والتوتر الخاص، لغة كلغة الأقدمين، لغة ترج وتجرف، ذات موج عال من الانفعال[٧٩].

قيل عن الخفيف إن فيه صلابة وشيئا من الملنخوليا (الحزن الرقيق) والتدفق وتلاحق أنغامه يجعله ذا أسر قوى معتدل مع جلجلة لا تخفى، ووزنه رصين قوى، ونغمه واضح معتدل لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف[٨٠].

وقد جزم د/ العياشي بأن الخفيف على جانب كبير من الثقل خصوصا حين تكون التفعيلة الوسطى (مستفعلن) لا (متفعلن)، وقد رأى أنه إيقاع الغزل والرثاء لما يعتريه من ثقل[٨١].

وإذا طبقنا ذلك على المقطوعة التى بين أيدينا لوجدنا أن حافظا قد استخدم زحاف "الخبن" بالفعل فى ثلاث عشرة تفعيلة من مجموع أربع عشرة إذ حول (مستفعلن) إلى (متفعلن) بحذف الثانى الساكن، وفى ذلك تصرف فى عدد مقاطع هذه التفعيلة وفى إيقاعها، فعن طريق ذلك تصرف فى عدد مقاطع هذه التفعيلة وفى إيقاعها، فعن طريق ذلك الخبن حدث نوع من التنويع فى الانسياب الإيقاعى مما أحدث تطريبا شجيا أزال رتابة التفعيلة الوسطى التى تختلف عن جارتيها فى الهيكلة أو الوزن.

وإذا نظرنا إلى استغلال الأصوات لوجدنا أن حافظا قد أكثر من حرفى الصاد والسين وكلاهما صامتان مهموسان – وهما احتكاكيان أيضا – والسين كما نعلم ألوفون لفونيم واحد هو الصاد وكذلك الزاى التى أتت فى البيت الأخير مرتين[٨٢]

---

[٧٩]– أعلام الأدب – د/ العشماوى – ص ٢٨، ٢٩.
[٨٠] – المرشد إلى فهم اشعار العرب – د/ عبدالله الطيب ص ١٩٢.
[٨١]– نظرية إيقاع الشعر العربى – د/ محمد العياشى – .
[٨٢]– انظر – مقدمة لدراسة علم اللغة – د/حلمى خليل – ص ٧٢.

وسنجد كذلك أن الصاد التى تكررت أربع مرات، والسين التى تكررت عشر مرات والزاى التى تكررت مرتين – قد استأثروا جميعًا بمعظم التركيز فـــى النطق إذ كانوا موضع النبر فى كل مكان وردوا فيه.

"والوزن بضمانه عودة الصورة الصوتية نفسها – حتى ولو بشكل غير تام – يخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، ويبــرز بهــا شــكلها وخصائصها الحسيه (الصوتية) بل إن هذه الألفاظ والعبارات تــؤثر علـــى التشكيل الوزنى للنص الشعرى، أى أن التشكيل الوزنى يتداخل مع التشــكيل الأصواتى واختيار الألفاظ. والتركيب النحوى، ويتجادل معها، ومن هنا كان تمايز القصائد الشعرية فى أوزانها عن الصورة العامة (النظرية) لــلأوزان، وكان تمايز القصيدة الواحدة عن غيرها فى الوزن نفسه، فكل قصيدة تمثل – فى ذاتها – صورة خاصة ومتفردة فى استخدام الوزن الشعرى[٨٣] وبعد كــل ذلك لنا أن نقول: أترانا – والشعر أعرق فنوننا القولية – فـــى حاجـــة إلـــى التذكير بأهمية تلك الدرجة الإيقاعية من درجات التحليل؟ لعل من نافلة القول أن الإيقاع فى القصيدة العربية يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية، هى التفعيلة التى تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات التردد فى البيت الواحد يتكون ما يسمى بالوزن الشعرى ومعنى ذلك أن عــروض الشعر العربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحــرك وساكن، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى بنية الصــوت ذاته، ثم ما بينها من فروق كيفية تعود إلى الطريقة التى ينطق بها الصوت، والخصائص التى يكتسبها من السياق اللغوى، هذه الفروق لم تراع بما فيــه الكفاية، أو هى لم تراع أصلا رغم أهميتها، إذ يهم العروضى – فى المقــام

---

[٨٣]– مستويات البناء الشعرى عند أبى سنة – د/شكرى الطوانسى – ص ١٩.

الأول – أن تتساوى التفعيلات فى حظها مـن الحركـات والسـكنات وأن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفعيلات، أما نوع الصوت وبيئتـه ونمـط إلقائه والزمن الذى يستغرقه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأزمنة غيره من الأصوات فأمور ظلت تدور فى نطاق الذوق المحض للمبدع، ثم فى نطـاق الاجتهاد الفردى للناقد، ولم تكن من العمق والتنظيم والمنهجية بحيث يمكـن أن تؤدى إلى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإيقاعية[٨٤].

والحال أن هذه البنية فيما نحسب – نظام لغوى شديد التعقيد ولا يمثل الوزن والقافية – على أهميتهما – سوى عنصرين من هذا النظام، وإذا كان علـى الناقد أن يعنى – مثلا – بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى، فإنـه من المنطق ذاته مدعو للنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية، كتنوع الأصوات ومدى انسجامها، ونسبة ترددها، فإذا شاء أن يلج إلى عالم الكلمات فربما التفت إلى حظوا من المواءمة، ونسبة ترددها كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس اتساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل، أى من حيث هى وحـدات تستمد من خواص الاطراد والمخالفة، والتكرار والتنوع قيمتها فـى إيقـاع القصيدة[٨٥].

---

[٨٤]– واقع الشعر العربى – د/ محمد فتوح أحمد – ص ٤٤.
[٨٥]– واقع الشعر العربى – د/ محمد فتوح أحمد – ص ٤٤، ٤٥.

ثالثاً: مفهوم المصطلح وتطبيقه على شعر شوقى:

هكذا خلق الله الكون، سيمفونية بديعة التوقيع فبين نهار وليل، حركة وسكون، مد وجزر، يقظة ونوم، تكلم وصمت، سعادة وحزن، إيمان وكفـــر، إيقاع أزلى أبدى يتحكم فى كل طبائع الموجـــودات لتنشـــأ لـــدينا دون إرادة ومضة الاستجابة الطبيعية للإيقاعات الخارجية مسايرة لما يعتمل بالنفس من إيقاعات داخلية حتى يستشعر الإنسان توازن الكـــون مـــن حولـــه، وهـــذا الاستشعار من قبل الإنسان لا يعتمد المنحى الحسى فقط، إنما يتعـــداه إلـــى زوايا العقل والخيال والوجدان بحيث يساهم فى تشكيله وفقا لكـــوامن ذاتـــه وطبائع نفسه.

وما يزال مصطلح "البنية الإيقاعية" من أكثر المصـــطلحات النقديـــة تأبيا على التحديد، ومن أشدها استعصاء على التأطير الجامع المانع، لذا لابد من تأكيد حاجة الساحة النقدية الملحة لوضع أساس قارة لتحليل خصـــائص الشعر العربى الإيقاعية فى تواشجها الثر بكل ملامـــح الإبـــداع الشـــعرى، وحاجة هذا اللون من الدراسات إلى كثير من الاهتمام والتركيز لما لها مـــن كبير أثر فى تفحص إمكانات الأداء الشعرى وصولا لاستجلاء مـــا خفـــى، واستجداء ما نبا.

وحتى يتسنى لنا وضع الأمور فى نصابها فسنتناول مفهوم "البنيـــة"، ثم مفهوم "الإيقاع"، ثم مدى تواؤمهما مع حذق شوقى فى صنعة شعره، أمـــا البنية فإنها ليست "سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهنى يهدف إلى إدراج الأشياء فى نظم مفهومة معقولة، واضحة التركيب، بينة الوظـــائف، محكومـــة فـــى علائقها وارتباطاتها"[٨٦] وهى كلمة تنطوى فى مؤداها القريب علـــى دلالـــة معمارية مرتدة إلى الجذر العربى الثلاثى "بنى" فهو "يبنى بناء وبنية، والبنية

---

[٨٦]- نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د/صلاح فضل – دار الشروق ط١ ١٩٩٨م – ص١٨.

هى هيئة البناء"[٨٧] وقد استخدم هذا الجذر فى القرآن الكريم أكثر من عشرين مرة بصور مختلفة لم ترد فيما بينها لفظة "بنية" بمعناها المتداول،[٨٨] وكذلك لم نطالعها فى نصوصنا الأدبية القديمة.

أما فى اللغات الأوربية فإن كلمة بنية "تشتق من الأصل اللاتينى "Stuare" الذى يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلى، وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.[٨٩]

وقد طرح "بياجيه" تعريفا للبنية "يكاد يشفى غليل كل متطلع إلى تعريف محدد، وذلك حين قال: إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هى:

١- الشمولية ٢- التحول ٣- التحكم الذاتى

فالشمولية تعنى التماسك الداخلى للوحدة، بحيث تصبح كاملة فى ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هى خلية تنبض بقوانينها الخاصة التى تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية، وهذه المكونات تجتمع لتعطى فى مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو فى كل واحدة منها على حدة، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلى للجمع، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا فى داخل هذه الوحدة، وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير

---

[٨٧]- المعجم الوسيط – جـ١ – ط٢ – دت – ص٧٢ – وانظر – مشكلة البنية – د/زكريا إبراهيم – ص٢٩ مكتبة مصر – دت.

[٨٨]- انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم – أ/محمد فؤاد عبدالباقى – القاهرة ١٣٧٨هـ – ص١٣٦.

[٨٩]- نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د/صلاح فضل نقلا عن Parain-visl, Jeane "Analyses structure Les et ideologues structuralistes" Taulausel ١٩٦٩, Trad BA ١٩٧٣ P ٩.

ثابتة، وإنما هى دائمة (التحول) وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب. والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التى تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوى للجمل. وهذا (التحول) يحدث نتيجة (التحكم الذاتى) من داخل البنية. فهى لا تحتاج إلى سلطان خارجى لتحريكها. والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أى وجود عينى خارج عنها لكى يقرر مصداقيتها. وإنما هى تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوى. ففى قوله تعالى "طَلْعُهَا كأنه رُءوسُ الشياطين" الصافات ٦٥. نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العينى للشياطين كى ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها فى نفس المتلقى عن طريق طاقتها (التخييلية) الذى هو (التحكم الذاتى) فى لغة "بياجيه"، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شئ خارج عنها،[٩٠] فالبنية إذن فى أبسط تعريفاتها "كل مكون من ظواهر متماسكة" يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[٩١]

ويشير د/زكريا إبراهيم إلى أن "هناك ثلاثة مستويات مختلفة لتحقيق البنية، مستوى قصريا، ومستوى نسقيا ومستوى بنائيا. ولكن الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم فى الحقيقة إلا على المستوى الثالث، حيث يصبح فى وسع الباحث اكتشاف قانون بناء المعطيات"[٩٢]

وبتطبيق ما سبق على الشعر كنشاط لغوى ممارس من قبل الإنسان "فسيكون المستوى النسقى داخلا فى صميم العملية التركيبية لبنية النص، فيما يصبح المستوى البنائى متحققا عند التشكيل النهائى للنص الشعرى، الذى يتصاعد بيتا بيتا حتى اكتمال القصيدة، حيث يتحقق الانتقال من أفق العناصر

---

[٩٠]- الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – د/عبدالله محمد الغذامى – هـ ع م ك ط٤ ١٩٩٨م – ص٣٣، ٣٤

[٩١]- نظرية البنائية – د/صلاح فضل – ص١٢١.

[٩٢]- مشكلة البنية – د/زكريا إبراهيم – ص١٩.

وعلاقتها إلى أفق الانتظام المنسق لهذه العناصر"[٩٣] ولأن البنية التى نتناولها إنما هى فى الأساس بنية لغوية تقوم على التحاور الدلالى بين شتى صور التعبير، ولأن لكل استعمال لغوى خصائصه المميزة، ونظرا لأن الشعر لا يمكن له الانسلاخ عن لغته، فإن من الشعراء من تسيطر عليه إمكانات الإيقاع الموسيقى الكامنة فى الأصوات اللغوية فنجده يوقعها فى ذاته بنى بلا مضمون، وتتابعات مموسقه بلا مؤدى دلالى، ولا ارتكاز تعبيرى.

ويقول "إروين إيدمان" فى كتابه "الفنون والإنسان": إنه من الممكن تصور فن شعرى له ما للعمارة التجريدية من خواص، ثم يتم فيه اختيار أصوات الحركة والسكون بأسلوب إيقاعى مثير، حتى لتصبح عديمة المعنى وإن استهوت السمع وملكت الحس، كما تخلب اللب الألوان فى الطنافس الشرقية. وهناك شعراء كما أن هناك قراء يتمتعون فى آذانهم بهذه الحاسية الخارقة للطبيعة، التى تجعل للصوت فى حد ذاته إغراء مثيرا ومتعة لا تقاوم"[٩٤]

هذه الأصوات التى تكون النبضة الإيقاعية الأولى التى تبنى عليها القصيدة إنما هى فى الواقع بنى متناسقة متناغمة يسيطر الشاعر بما يصبه فيها من تعابير إيحائية على حس المتلقى ويخضعه لمشيئته فى جو خاص أشبه ما يكون بطقوس التعبد الأزلية لذا قيل "إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التى تم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التى يملكها الشاعر. أما الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلى للخيال الشعرى فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشعر معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة، والصور الدقيقة، ولا شك فى أن القصيدة

٩٣- الصورة فى التشكيل اللغوى – د/سمير الدليمى – بغداد – دار الشئون الثقافية ١٩٩١ – ص١٠٦.

٩٤- موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – لونجمان – ط١ ١٩٩٦م – ص٦٠.

شئ أكبر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها، ومن إيقاع وكلمات، أو من مجرد معناها الذي يمكن ترجمته أو شرحه، إنهـا خلـق كلـي وكـائن عضوى فى ذاته"[٩٥]

وهنا يمكن القول إن البنية – مفهوما ومؤدى تعبيريا – مجرد جسـد أو هيكل خارجي ساكن مجرد من الحيوية الناطقة أما الإيقاع فهو الروح التى تسرى فى تلابيب ذلك الجسد وبه وعن طريقه تكتسـب البنيـة "أو الجسـد" الأهمية اللائقة بها، ولنعلم أن لكل شئ فى الكون روحا، ولكل روح رَوْحـا ولكل روْح رواحًا، وإن الشعر رُوح الكون، و لإيقاع رَوْح الشعر، وتناولـه رواح للنفس أو براح للراحة لعوده فى الأساس إلى خوض لجـج طـوامس استكناها لشيت خامة تكتب للشاعر صك وجود، وتوقع له لحن خلود، يزاول من أجلها سكنا، ويأرق لها وسنا، ويتصوف متبتلا في محراب فنه، مرتحلا فى أعمال ذاته، وأغوار ذهنه مندمجا فى حميا إبداعه، منتشيا بلـذة انثيـال التعابير وروعة انسيابها منثالة متفندة ليصل لرغيبة نفسـه مـدبجا بيـاض الصفحة بمداد الميلاد الذى يتبعثر متماهيا منسجما بفعل ما تمليـه شخصـ أخرى خبيئة فؤاد الشخص الذى نراه، هذه الشخصية الأخرى إنما تظهر فى لحظة الغيبوبة الإبداعية ما بين الوعى واللاوعى لتملى على الشاعر أنغامـا يكتبها دونما شعور لنأتيها نحن فنزنج أو نلج لما بها مـن إمكانـات لغويـة مسخرة بشكل يتأبى على قيود الصنعة أو مواثيق التناول، ومن هنـا تتـأتى أهمية التعرض للبنية الإيقاعية فى الشعر العربى إذ هى روح الشعر، فـإن سهل عليك تحديد مكان الروح من الجسد، فما أيسر حينها أن تحـدد مكانـة الإيقاع من الشعر، وكلمة "بنية" بنصها وصيغتها تلك لم ترد مباشرة بلفظهـا ذلك فى تراثنا النقدى قدر ما وردت عند (قدامة بن جعفر) الذى كان له فضل

---

[٩٥]- موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – لونجمان – ط١ ١٩٩٦م – ص٦٠-٦١.

استقرارها فى نقدنا القديم حين قال عن شعر الملك الضليل "فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصدها قد أشير بها إلى معان طوال"[٩٦] وقال أيضا فى تعرضه لمعنى "التخليع" "وجعل ذلك بنية للشعر كله"[٩٧] وقال متحدثا عن التصريع "لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية"[٩٨]

وقدامة فى كل ذلك يعنى طريقة حَوْك الشعر وأسلوب بنائه، والشكل الذى يؤسس عليه الشاعر نظمه، أو وضع الكلمات فى الإطار العام للقصيدة الوضع السليم المنتظم اللائق بها ككلمة سيصبح لها بالاستعمال قيمة استعارية وإيحائية جديدة، هذه القيمة التى لن تصل الكلمة إليها إلا عن طريق الطاقة الحية الكامنة فى الإيقاع السارى فى الكتلة المبتدعة كاملة. أما مصطلح إيقاع على سلاسته وغزارة استعمالنا إياه إلا أنه ينطوى على قدر من الغموض والاستعصاء الشديدين والنابعين من عدم تعرض النقاد – لا فى القديم ولا فى الحديث – إلى تحديده التحديد الجامع المانع، خاصة حين يستعمل فى حيز الدراسات الأدبية القائمة على الولوج إلى عوالم القصيد الداخلية ولعل مما عمق الإحساس باستعصاء هذا المصطلح على التطويق خلط بعض الدراسات بين كل من [الوزن والإيقاع] أو بين [الإيقاع والنبر] أو [بينه وبين الجرس الصوتى] على أنه يستطاع القول "إن الوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكونى الجاهز والمجرد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التى تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء"[٩٩]

---

[٩٦]– نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – القاهرة – الخانجى – ط٣ – ١٩٦٣م – ص١٥٢، ١٥٣.

[٩٧]– المرجع نفسه ص ١٨١.

[٩٨]– المرجع نفسه ص٥٨.

[٩٩]– ثلاث قضايا حول الموسيقى فى القرآن – نعيم اليافى – مجلة التراث العربى – العدد ١٧ – ١٩٨٤م – ص٩٠.

وموقف الدرس العربى القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الأول الذى يجعل الإيقاع مطابقا للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التى تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بفهوم الإيقاع الموسيقى لأن التوالى الزمنى هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقا والوزن الشعرى، مع أنه كان من أوضح مظاهر فنى العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذى قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوى"[١٠٠]

ومن هنا وضع ابن سينا تعريفه للإيقاع إذ قال عنه إنه "تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا"[١٠١]

لكن ابن سينا قد عد الإيقاع عنصرًا مهما له ثقله ووضعيته البينة فى الشعر، وهذا ما أظهره تعريفه للشعر إذ قال "إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية – وعند العرب – مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[١٠٢].

وهذا الخلط من قبل القدماء بين كل من الإيقاع الشعرى، والإيقاع الموسيقى هو ما ألغز علينا المصطلح وما صعب علينا تطويقه فصفى الدين

---

[١٠٠]– الأسس الجمالية فى النقد العربى – د/عز الدين اسماعيل – ط١ – دار الفكر العربى – مصر ١٩٥٥م – ص١١٥.

[١٠١]– الشفاء – الرياضيات – ٣ – جوامع علم الموسيقى – ابن سينا – تحقيق/زكريا يوسف – نشر وزارة التربية – القاهرة ١٩٥٦ ص٨١.

[١٠٢]– الشفاء – المنطق – ٩ – الشعر – تحقيق/عبدالرحمن بدوى – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – ١٩٦٦م ص٢٣.

البغدادى يعرف الإيقاع بأنه "جماعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوى تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[١٠٣] وهذا الفهم أيضا جعل من القدماء، كابن زيلة وابن فارس، من يخلطون بين الإيقاعين بجعل الإيقاع العروضى مقابلا للإيقاع الموسيقى فنجد ابن زيلة يعرف الإيقاع بأنه "تقدير ما لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع شعريا لحنيا، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا، وهو نفسه إيقاع مطلق"[١٠٤]

بينما يقول ابن فارس "وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة العروض تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[١٠٥]

فإذا قابلنا بين التعريفين وتعريف الإيقاع الموسيقى الذى يعنى (النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"[١٠٦] تبين لنا مدى مطابقة التعريفات لبعضها البعض.

وهذا الخلط أيضا جعل ابن طباطبا يعرف الشعر بوصفه بنية لغوية يحدوها انتظام إيقاعى خاص قائم على التناسق والانسجام والتماهى الذى تمج اختلاله الأسماع السليمة قاطعا بارتباط الشعر بالإيقاع أكثر من ارتباطه بالعروض فقال فى تعريفه للشعر "إنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته

---

[١٠٣]- الإيقاع فى الشعر العربى – الأب خليل إده اليسوعى – مجلة فصول – جماليات الإبداع والتغير الثقافى – ط١ – المجلد السادس – العدد الثالث – أبريل ١٩٨٦م – ص١٥١.

[١٠٤]- الكافى فى الموسيقى – أبو منصور الحسن بن زيلة – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم – ص٤٤.

[١٠٥]- الصاحبى – ابن فارس – تحقيق مصطفى الشويحى – بيروت – مؤسسة بدران – ١٩٦٣م – ص٢٧٤، ٢٧٥.

[١٠٦]- رسالة نصير الدين الطوسى فى علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم – دت – ص٤٤.

مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه بمعرفة العروض والحذق به"[١٠٧] وفى انتصاره للإيقاع على العروض قال "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[١٠٨]

وكل ما سلف من خلط بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى لدى القدماء هو عين ما أكده الجاحظ بقوله: إن كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بحد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[١٠٩]

ولكن من الفلاسفة وأهل اللغة القدماء من توسع فى تعريفه للإيقاع فأدخل موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان والتوقيعات فنجد الفارابى يعرف الإيقاع بأنه "نقله منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هى توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعرى نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"[١١٠]

من كل ما سلف يتبين لنا أن عنصر الزمن هو الرابط الأقوى بين الإيقاعين الشعرى والموسيقى من وجهة نظر النقاد القدامى وأن السمة العددية لأوزان الشعر النابعة من تعاقب الحركات والسكنات وتكرارها بنسبها المعلومة وتساويها الزمنى هى الميثاق الأعلى والأصل الذى يعول إيقاع

---

[١٠٧]– عيار الشعر – ابن طباطبا – تحقيق الحاجرى وسلام – المكتبة التجارية ١٩٥٦م – القاهرة – ص١٧.

[١٠٨]– المصدر نفسه – ص٣.

[١٠٩]– ثلاث رسائل للجاحظ – رسالة القيان – المكتبة السلفية – القاهرة – ١٩١٠م – ص٢٣٠.

[١١٠]– الموسيقى الكبير الفارابى – تحقيق غطاس عبدالملك خشبة – دار الكتاب العربى – القاهرة – دت ص١٠٨٥، ١٠٨٦.

الشعر ويميز على أساسه أيضا إيقاع الموسيقى فنجد الفارابى يقرر أن "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التى منها تلتأم، ثم الأسباب، ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت، وكذلك الألحان، فإن التى منها تأتلف، منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان، إلى أن ينتهى إلى الأشياء التى هى من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتى منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هى النغم"[١١١]

والفارابى قد عقد فصلا كاملا فى كتابه الموسيقى الكبير عن الحروف ونظائرها فى الإيقاع وحددها بالنقرات، ولو كان العروضيون الأوائل فطنوا لهذه الحقيقة فى حديثهم عن أصول الإيقاع لسهلوا علينا ذلك الأمر كثيرا، إذ أصول الإيقاع عندهم إنما هى أجزاء تتركب منها أدوار فلو أنهم شرحوا الأدوار وبينوا تلك الأجزاء بالتفصيل لعرف من أى الأصول يتألف كل دور ويزيد الأمر صعوبة لدينا اختلاف المسمى مع الأسماء التى إليها يرمز، والباحث يقطع بأن الفارابى لم يشح عن ذلك الأمر ولم يذهل عنه إلا أن النسخة التى ترجمها "كسغارتن" بها نقص وعدم دقة، لكن الفارابى قد حدد بالفعل الإيقاع بالنقرات آخذا بتعريف "الفراهيدى"، الذى لم يستفد منه فى دراسته للوزن العروضى، والذى قال فيه إن الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية" بينما وجدنا الفارابى يقول "وكل سبب خفيف فإنه يقوم مقام نقرة تامة تعقبها وقفة، وكذلك كل مقطع طويل، وكل حرف ساكن تبع السبب الخفيف فإنه يقوم مقام نقرة لينة، تتبع نقرة تامة ساكنة، وكل

١١١- الموسيقى الكبير الفارابى – تحقيق غطاس عبدالملك خشبة – دار الكتاب العربى – القاهرة – دت ص٨٥، ٨٦.

حرف متحرك تبع السبب الخفيف، ووقف عليه، فإنه يقوم مقام نقرة متوسطة تتبع نقرة تامة ساكنة"[١١٢]

وقد ربط بعض نقادنا القدماء بين الإيقاع والتخييل بحذق شديد فوجدنا حازما يركز على هذا الجانب فى قوله: "إن الشعر يتـألف مـن التخاييـل الضرورية، وهى تخاييل المعانى من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيـدة وهى تخاييل اللفظ فى نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"[١١٣]

وكذلك فعل السلجماسى حين قال معرفا الشعر هو "الكـلام المخيـل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفـاة، فمعنـى كونهـا موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخـر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التى يختم بها كـل قـول منهـا واحدة"[١١٤].

إلا أن السلجماسى يخلط خلطا بينا بين الإيقاع والـوزن إذ الإيقـاع عنده صنو الوزن لا مراء فى ذلك عنده، ولكن المقصود لدى الباحث ربطـه بين الإيقاع والتخييل، إلا أن حازما فى نظر الباحث كان أكثر النقاد وعيا فى التفريق بين الإيقاعين الشعرى والموسيقى إذ أدرك بحسه المرهف أن صورة التناسب الزمنى فى الموسيقى تختلف اختلافا كليا عنها فى الشعر وهذا مـن وجهة نظره نابع من اختلاف الأداة إذ لوحظ من تعريفه الشعر تفريقه القاطع بين الوزن والنظم الذى يدل عنده علـى الخصـائص الصـوتية الإيقاعيـة المنتظمة، لذا عدت دراسة الوزن الشعرى لديه أكثر عمقا عمن قبلـه مـن عروضيى العرب إذ كان لابد لمعرفة الوزن من "معرفة جهات التناسب فـى

---

[١١٢]- الموسيقى الكبير – الفارابى – ص١٠٧٩-١٠٨١.

[١١٣]- منهاج البلغاء – حازم القرطاجنى – تحقيق محمد الحبيب بن الخرجة – دار الكتب الشرقية – ص٨٩.

[١١٤]- المنزع البديع – السلجماسى- ط الرباط – ص٤١ – تحقيق د/ علاء المغازى.

تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها فى الرتبة"[١١٥] ومن هنا حكم على كل دارس للوزن أن يدرسه معضدا "بالآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويشهد بها الذوق الصحيح، والسماع الشائع عند فصحاء العرب"[١١٦]

هذا يشعرنا بمدى إحساس حازم بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعرى ومدى ارتباطه بكل وشائج التعبير الإبداعى فهو استطاع أن يسلك سبيلا بينا ابتعد به عما التبس على القدماء حين تعرضوا للوزن العروضى تطبيقا وتنظيرا إذ أضحت كلمة موزون لديهم تعنى المنظم والمرتب، وهذا فهم تعوزه الدقة "لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة "نظم" أما كلمة وزن، وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة"[١١٧] أى أنه يدل على "تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوى مقاديرها الزمنية، إذا قوبلت ببعضها جملة"[١١٨] أما الإيقاع فيكون "مع توازيها وتناسقها لتقابل بعضها بعضا تفصيلا"[١١٩]

وأعتقد أن فى كل ما سبق الرد الكافى على من يخلطون بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى أو بين الإيقاع والوزن على ما بينهما من بون أما من يخلطون بين كل من الإيقاع والجرس فإن الأخير يعنى الصورة السمعية للكلمة أو هو "وقع الكلمة على الأذن الباطنية أو أذن العقل"[١٢٠]

---

[١١٥]- منهاج البلغاء – ص٢٢٦.

[١١٦]- المصدر نفسه – ص٢٥٨.

[١١٧]- نظرية إيقاع الشعر العربى – د/محمد العياشى – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٦م – ص٤٥، ٤٦.

[١١٨]- فلسفة الموسيقى الشرقية – ميخائيل ويردى – مطبعة ابن زيدون – دمشق – ط١ – ١٩٤٨م – ص٤٦٥.

[١١٩]- المرجع نفسه – ص٤٦٥.

[١٢٠]- مبادئ النقد الأدبى – ريتشاردز – ص١٧١ – وانظر – جرس الألفاظ ودلالتها – د/ماهر مهدى هلال – وزارة الثقافة – العراق – ١٩٨٠م – ص١٦.

وبالجملة فقد أحس نقادنا بالإيقاع، وفعله الذى يتجسد فى حركة اللغة، فحاولوا فصل الظاهرة الإيقاعية عن أصلها الطبيعى وتطويقها بالقاعدة، فلم يتيسر لهم ذلك فى مجال التنظير النقدى إلا بقدر، على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا، والفارابى، وابن سينا والسلجماسى وحازم على تفاوت بينهم فى المقاصد والاتجاهات"[١٢١]

ومنشأ ذلك اللبس فى استعمال القدماء لكلمة الإيقاع أنهم إنما استعملوها بمعنى به شئ من الاستعارية الجامحة، وحتى يتسنى لنا نحن الآن أن نفهم ما هية الإيقاع فعلينا أولا أن ننزع عنه ما رسخ عليه من دلالات قديمة، فنخرج من قراءاتنا العفوية الانطباعية إلى قراءات لها فرضياتها وأساسها التحليلية فلا نقتصر على العروض الخليلى فى فهم الشعر وقراءته، بل نتعدى كل ذلك إلى الأنساق الفرعية لتنسيق الحركية النصية داخل العمل المتناول وخارجه وذلك لأن الإيقاع أوسع بكثير من العروض، ومكمن خطأ القدامى عدم إدراكهم ذلك، وهنا يمكننا الإفادة من رؤية "طوماتشيفسكى" الذى جزم بأن الاندفاع الإيقاعى يكون "مختلفا عن الوزن لأنه، أولا: أخف من صرامة الوزن، فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل ونوعيتها) ولكن تفضيل أشكال على أخرى، وثانيا: ينظم الاندفاع الإيقاعى لا الظواهر المتحققة فى الحقل المضئ للوعى والمتجسدنة على هذا النحو فى العروض التقليدى فقط، ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التى لها قيمة جمالية، مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا: لأن الشاعر وهو يخضع للاندفاع الإيقاعى، يقل احترامه للقواعد التقليدية إلى الحد الذى لا يسعى فيه

---

[١٢١]– البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس – رسالة دكتوراه مخطوطة – جامعة الإسكندرية – ص٢٠.

لتنظيم الخطاب وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام، قوانين أهم للملاحظ بكثير من تحلل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتحجر"[١٢٢]

ومع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدى دفع الباحثون والنقاد إلى ضرورة وضع أساس قارة لكل مصطلح حتى يتسنى لهم دراسة ما ينضوى تحته من شيت تشكل ومن هنا كانت المحاولات المتتابعة لفهم الإيقاع وتأطير أبعاده حتى يتسنى لنا الولوج إلى عوالم القصيد العربى المتشعبة لذا وجدنا سعيا حثيثا لفهم أبعاد الإيقاع ومجالى أبنيته، فكانت القفزة الأولى مع محاولة الدكتور محمد مندور الذى جعل الإيقاع الشعرى أحد أساسين يقوم عليهما الفن الأدبى هما الإيقاع والكم والأول منهما "موجود فى النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[١٢٣] أما الثانى فإن بينه وبين الأول اختلافا بينا إذ لا يوجد إلا فى الشعر محددا "بكم التفاعيل التى يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن"[١٢٤] ومن هنا ينشأ التمايز، من وجهة نظره بين الشعر والنثر لأنه فى "النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما فى الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ما تقتضى بأن تنتهى فى وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة"[١٢٥].

إلا أن دراسة مندور، على سبقها، لم تكن واضحة المعالم الوضوح الشافى إذ جزم بإمكانية تحديد الكم بالاعتماد على مواضع الكم والارتكاز

---

[١٢٢]- الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – محمد بنيس – دار توبقال للنشر – المغرب – ط٢ – ٢٠٠١م – ص١٧٥ نقلا عن
Tomachevski, sur-le-vers in theorie de la-litterature op cit P ١٥٤.

[١٢٣]- في الميزان الجديد – د/محمد مندور – مكتبة نهضة – مصر – ط٢ – القاهرة – ص١٨٧.

[١٢٤]- فى الميزان الجديد – د/محمد مندور – مكتبة نهضة – مصر – ط٢ – القاهرة – ص١٨٧.

[١٢٥]- فى النقد والأدب – د/مندور – نهضة مصر – القاهرة – ص٣٠.

التى يتولد الإيقاع من تكرارها، إلا أن هذا التحديد كان يعوزه الدقة التى يتطلبها فهم الإيقاع وقد اعترف هو نفسه بذلك إذ قال "إن استقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم، كما أن الشعر العربى لا يمكن أن نسميه ارتكازيا"[١٢٦]

فمندور كان يتصور الوزن قالبا يحدد أبعاده كم التفاعيل الناجم عن تواتر المقاطع الطويلة والقصيرة معتمدا فى تناوله على الأساس الكمى فى دراسة الشعر العربى، ولم يحمل مندور كناقد رائد بمفرده على انتجاع حقل اللسانيات التماسا لما أشكل من مسائل العروض إنما شاركه نقاد من أمثال محمد النويهى – ومحمد الطيب المجذوب وشكرى عياد، أما الدكتور إبراهيم أنيس وهو اللسانى المخضرم فقد ولج هذا الميدان بثقة فى معطيات مجاله فكاد يقف شاهد حق على التبكير فى البدء إلا أن رايته لم تجد من يحملها من بعده وإن كثرت الدواعى لتدخل اللسانيين فى هذا الباب لذا فقد وجدنا من النقاد من يلوك، بغير وعى، بين ثناياه حديثا عن النبر والكم والارتكاز والمقاطع والإيقاع، فاستسهلوا، فى غياب الدرس الصوتى المحض المتعمق، كل أمر لذا وجدنا اختلاطا للحابل بالنابل، وللفاهم بغير البصير، فألزم كل ذلك وجود وقفة نقض ثم بناء، فتق بعضها رتق.

فإذا عدنا إلى أسبقية أنيس فى هذا المجال لوجدناه يقر بعدم أساسية النبر فى اللغة العربية "فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر فى اللغة العربية، كما كان ينطق بها فى العصور الإسلامية الأولى"[١٢٧] كما أقر أيضا بأنه "لا تختلف معانى الكلمات العربية ولا استعمالاتها باختلاف موضع النبر منها"[١٢٨]

---

[١٢٦]– فى الميزان الجديد – د/مندور – ص١٩٣.
[١٢٧]– الأصوات اللغوية – د/أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٥م – ص١٧٢.
[١٢٨]– المرجع نفسه – ص١٧٤.

أما الإيقاع كمصطلح وشئ له ثقله فلم يركز د/أنيس عليه التركيز التام إذ جعله العنصر المهم المهمل إلى حينه على الرغم من أنه كما قال عنه أساس فى التفريق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، وتواليها حين تكون فى النثر، ويرى أن الإيقاع فى إنشاد الشعر ليس إلا "زيادة فى ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر"[١٢٩] وليست حقيقة الإيقاع عنده مقصورة على زيادة فى كمية المقطع، بل يمتزج بما سماه (النغمة الموسيقية) التى فيها علو أو هبوط يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان"[١٣٠]

وعلى الرغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتى، وبعدم فاعليته فى المعنى ولا فى المبنى الشعرى إلا أن الدكتور/النويهى يدعو دعوة بينة فى اعتماد النظام النبرى أساسا إيقاعيا للشعر[١٣١] وقد حدد د/مندور دور النبر بدقة بتمثله داخل النص، إذ هو "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[١٣٢]

وهذا ما أكده د/شكرى عياد إذ تحدث عن دور النبر فى الشعر العربى وعدم خلوه منه، فالشعر العربى لا يخلو من النبر، وإن جاز أن يعتمد فى إيقاعه على التناسب الزمنى بين المقاطع التى تكون مجموعة واحدة أكثر

---

[١٢٩]- موسيقى الشعر – د/ أنيس – ص٢٤٩.
[١٣٠]- المرجع نفسه – ص٢٤٩.
[١٣١]- قضية الشعر الجديد د/محمد النويهى – دار الفكـر – ط٢ – ١٩٧١م – ص٢٣٥ : ٢٣٩.
[١٣٢]- فى الميزان الجديد – د/مندور ص٢٣٣، ٢٣٤.

من اعتماده على النبر"[١٣٣] وهذا التناسب الزمنى الذى يتحدث عنه د/عياد أقرب إلى الكم منه إلى الكيف لذا فقد فرق بين نوعين من الإيقاع هما:

الإيقاع المجرد والإيقاع الحى، والذى يفهم منه بناءً على ما سبق من تعريف للمصطلح النبر بصورته الجلية، ثم تحديده هو شخصيا لهذا اللفظ إذ يطالعنا بقوله: "يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه (الإيقاع المجرد) أى القائم على نسب زمنية محددة، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحى، أى القائم على ضربات القوة والضعف التى تميز الأجهزة الجسمية نفسها"[١٣٤]

من كل ما سلف يتبين لنا أن الإيقاع لدى د/عياد لا يعد مجرد تلوين صوتى إنما هو عنصر له فاعليته الأكيدة فى مضمون العمل الشعرى وقد لوحظ مدى خلط الباحثين بين مصطلحى النبر والإيقاع إذ استخدما فى تناولهم إياهما مرة مترادفين وأخرى متباينين فبينما يعرف د/أنيس النبر بأنه "نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد"[١٣٥] نجد د/كمال أبوديب يعرفه بأنه "فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة"[١٣٦]

وملخص القول أنه لا يمكن الاستغناء عن عناصر ثلاثة فى دراسة إيقاع الشعر، هذه العناصر هى المدى الزمنى الذى يعنى المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق،ثم النبر، فالتنغيم، وهذه العناصر تقدم اجتهادات كثيرة بشأن توضيحها وإظهار أهميتها فى دراسة الشعر العربى ومن هنا نبعت أهمية تعريف "أبو ديب" للإيقاع بأنه "الفاعلية التى تنقل إلى الملتقى ذى الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح

---

[١٣٣]– موسيقى الشعر العربى –د/عياد – ص٣٥

[١٣٤]– المرجع نفسه – ص٥٥.

[١٣٥]– الأصوات اللغوية – د/أنيس – ص١٦٩.

[١٣٦]– فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب – ص٢٢٠.

التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة.

الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى. والإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التى تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التى تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية.[١٣٧]

"ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد، ومهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات فى داخل النظام الإيقاعى المعقد، ففى كل عنصر إيقاعى صراع داخلى بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك فى المقاطع والنبر والتنغيم، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر، والتداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعى"[١٣٨] وعلى الرغم من اعترافه بأهمية النبر فى دراسة إيقاع الشعر العربى إلا أن د/أبوديب وضع قيودًا مؤداها أنه "يستحيل علينا أن ندرس النبر اللغوى، كما وقع فى العربية قبل هذا القرن.. كما يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر الشعرى كما تجلى فى إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن. لعل البداية السليمة الوحيدة أن يكون البدء من الشعر كما يقرأ الآن، ومن اللغة كما هى الآن، بعد أن نصل إلى نتائج معينة، أو نشكل فرضيات معينة عن طريق تحليل ظاهرة مهمة هى: قراءة القرآن. ونفترض هنا أن قراءة القرآن جسدت إما النبر اللغوى فى خصائصه العامة أو النبر الشعرى، لكننا نعرف أن العرب أحسوا أن القرآن لم يكن شعرا حتى

١٣٧– فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب ص٢٣٠، ٢٣١.
١٣٨– البنية الإيقاعية فى شعر بدر شاكر السياب – د/سيد البحراوى – ص٢٤.

حين ورد موزونا. من هنا يمكن أن يقترح أن نبر القرآن لا يتحد بالنبر الشعرى بصورة مطلقة، أو إلى حد توحيد إيقاعه بإيقاع الشعر"[١٣٩]

وبعيدا عن تعريف أبى ديب للإيقاع، على ما به من غموض وبعد عن صرامة التحديد، وعلى ما يحمله من جموح تعبيرى وشطط فى التناول، فإن للإيقاع أبعادًا أخرى ينبغى الإلماح إليها كالبعد الصوتى والبعد الدلالى والبعد البنائى، هذه الأبعاد الثلاثة التى لم تحظ بالتركيز الكافى فى تعريفات النقاد للإيقاع إذ لا يمكن أن تكتمل صور التشكيل الإيقاعى إلا من خلال تشكيل صوتى صارم يرتبط بقوة بإيقاع نفسى هادئ ندرك من خلاله ما تفعم به الكلمات من معان وأحاسيس.

أما الوظيفة البنائية للإيقاع فتلك التى "يتحكم الإيقاع بمقتضاها فى نسق الخطاب، أى بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات، وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة فى اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد وللشاعر "تينيانوف" أهميته التاريخية فى الصدور عن هذا التصور وهو يرى أن تصور الإيقاع كنسق، كإيقاع معزول دوره الوظيفى ليس ممكنا على العموم إلا إذا وضعنا الإيقاع منذ البداية موضع وظيفته كعامل بان"[١٤٠]

أما الدلالية "فهى ملازمة للأولى ومترتبة عليها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلى سابق على تركيبها فى الخطاب كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب فالإيقاع هو المعنى"[١٤١]

---

[١٣٩]- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب – ص٢٩١.

[١٤٠]- الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاتها – د/محمد بنيس – ص١٧٨.

[١٤١]- المرجع نفسه – ص١٧٨.

وعلى أساس البعد الأول جاء تعريف د/رجاء عيد للإيقاع الذى اعتبره "ليس عنصرا محددا وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتى بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوى من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه فى إطار الهيكل النغمى للوزن الذى تبنى عليه القصيدة"[١٤٢]

وقد اتسع النقاد بمفهوم الإيقاع حتى شمل كل نغم صادر عن العلاقات القائمة بين كل كلمة وكل جملة بل وكل صوت داخل البيت، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يبعث نشاطا إيقاعيا نابضا متعدد الأطر يقوم على أساس التناسب والتوازن ومن هنا جاءت أهمية تعريف د/نعيم اليافى للإيقاع* والذى فتح به الأبواب على مصارعيها لفهم الإيقاع الفهم اللائق به فهو قد توسع فى دلالته فربطه "بالصعود والهبوط" "البطء والسرعة"، "والحركة والتوقف"، كما رآه فى [المماثلة والمخالفة]، و[الموازنة والمقابلة]، فى [الوحدة والتنوع]، فى [حدة الصوت ورخاوته]، وفى [شدته وضعفه]، وفى [طول العبارات وقصرها]"[١٤٣]

هنا يتبين لنا أيضا أنه جعل الزمن عنصرا أساسًا فى الإيقاع والزمن وقت والوقت تابع لحركة الكون ود/محمد العياشى يرى أن هذه الحركة

---

[١٤٢]– التجديد الموسيقي في الشعر العربى – د/رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية د ت ص١٥.

* عرف الإيقاع بأنه (العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التى تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الرفق والثراء)

[١٤٣]– ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن – د/نعيم اليافى – مجلة التراث العربى – ع ١٧ تشرين الأول ١٩٨٤م – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ص٩٠.

"تولدها المخيلة، ويخفق بها القلب وتنطبع فى النفس أول الأمر، ثم تجسمها الأيدى بالضرب على آلة موسيقية، أو الجسم عند الرقص، أو الصوت عند الإنشاد. فأساس الإيقاع هو الحركة، لكن ليس كل حركة إيقاعا، فحركة الإيقاع تخضع لمبادئ لا تفريط فيها هى: النسبية فى الكميات والتناسب فى الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية"[١٤٤]

وما الإيقاع فى الشعر سوى شحذ وتسخير إمكانات اللغة الصوتية التى تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء لإحداث لون من الانسجام والتماهى يرضخ النفس فتتن تمتعا، أو يثيرها فتشده تعجبا بلون من عدم التناسب، ليس تلاعبا، وإنما تجنبا لرتابة يأباها الطبع القويم، وإمكانات اللغة تلك تضيق بها الأثواب فتتخذ بعضها عمادا وبعضها سنادًا فتتأنق تارة، وتتألق أخرى بين تطابق وتنافر متلاعبة بنغمات تسمع خافتة حينا وبارزة آخر، جوهرية حينا وثانوية آخر، وبين الحالين ما ينم عن تأبى الإيقاع فى الشعر على القيود، وتعاليه على غلظة المواثيق"[١٤٥] والباحث يستطيع أن يقطع بمدى أهمية الإيقاع الشعرى فى بناء الدلالة العامة للعمل الشعرى، ومدى أهمية إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر، إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة.

"وعلى ذلك فإننا نؤكد بأن الموسيقى فى الشعر تستطيع أن تقيم بناء متكاملا يجمع بين التأليف القائم فى أعماق الفنان والفائر فى نفسه وبين غيره

---

[١٤٤]– نظرية إيقاع الشعر العربى د/محمد العياشى – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٦م – ص٤٣.

[١٤٥]– البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران – رسالة ماجستير مخطوطة – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية ٢٠٠١م – ص١.

من المتلقين فى قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعرى الذى تعطى مذاقه موسيقى الشعر"[١٤٦]

"وقد برع كثير من الشعراء فى جعل الإيقاع جزءًا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا حسهم الموسيقى يرن صداه فى إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص مما ساعدهم على إثراء أوتارهم الشعرية"[١٤٧]

وحتى نستطيع الحكم على أهمية الإيقاع ينبغى أن ننظر لأحوال الذات المتلقية للإيقاع ذاتها، إذ إن "الأثر الفنى لا يكون تاما ولا كاملا إلا إذا تداخلت فى مكوناته، والتقت فى رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة فى النص، وهى حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية، وصورها الفنية، وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقى، وهى حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة، تتصالح الحياتان، وتلتقى الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفنى الكامل"[١٤٨]

"ويكتسب الإيقاع شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه، ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح، إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الإيقاع فى نفوسنا تبعا للانفعال الذى يثار فعلا فى ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول، وتوقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة والروتين، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة، فهناك عوامل عدة تتدخل فى العملية، منها: سلامة النحو وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وإدراكه للحركة ونيات المتكلم، وموقفه وحالته

---

[١٤٦]- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – ص١٢.

[١٤٧]- المرجع نفسه – ص١٣.

[١٤٨]- عودة إلى موسيقى القرآن – د/نعيم اليافى – مجلة التراث العربى ع ٢٦/٢٥ – تشرين الأول /كانون الثانى ١٩٨٦-١٩٨٧م ص٩٦.

الذهنية، ولا يحدد الإيقاع ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف والملابسات التى يدخل فيها هذا الإيقاع هذه التوقعات جميعا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعا فى الوقت نفسه"[١٤٩]

وأعتقد أن الكلمة لا تبلغ قمة تأثيرها إلا من خلال الإيقاع ومن خلال تمازجها التام مع ما يحيط بها من بنى وتراكيب أخرى وإذا كانت الكلمة هى قلب التعبير، وإذا كان الصوت هو الومضة الإرشادية الأولى لتوصيل المؤدى الإيقاعى للكلمة فإن الإيقاع هو "دفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل الفنى التى تمده بالحياة والتجدد، ويعد من أهم المعايير التى يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب، وتمكنه من أسرار فنه ومهنته، إنه عالم السحر الذى يفتحه الفنان لجمهوره كى يستقطبه تماما داخله"[١٥٠]

وفى محاولة منه لتبسيط التعريف نجد الدكتور على يونس يعرفه بأنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر" ثم يبدأ فى تفسير هذه العناصر بأنها قد تكون أصواتا، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفى الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) أو أصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر)[١٥١].
وهذا النوع من الإيقاع الذى يتعرض له هو الذى يعتمد على الحس الظاهر الذى تشترك الأحياء كلها فى إدراكه، أما الإيقاع النابض الكامن فى الشعر فهو، من وجهة نظره، "هو تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق والخروج على النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهى كذلك خالية من الإيقاع"[١٥٢]

---

[١٤٩]– موسوعة الابداع الأدبى – د/نبيل راغب – ص٦٤.
[١٥٠]– المرجع نفسه – ص٧١.
[١٥١]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – هـ ع ك – ص١٧، ١٨
[١٥٢]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – هـ ع ك – ص١٧، ١٨

ولنا أن نقول: إن الإيقاع هو صدى الأصوات التى تلاقت محملة بظلال التجربة، وتحركت بفعل العاطفة متفاعلة مع خيال فاعل، ليكون الناتج تعبيرا مفعما بتوقيعات نفس أمضها الانفعال، وأرهقتها حركية الإبداع، فتوافق انفعالها الداخلى مع وجيب نبض الذات المبدعة ليسرى روحًا رابطة للمعنى المجمل عبر بنىً صوتية ظاهرة، وأخرى خفية يتحكم فيها دافع غامض يوقع به الشاعر لحن خلوده ويكتب به صك وجوده.

ودراستنا فى تناولها الإيقاع لن تنظر إليه من زاوية واحدة إنما ستتجاوز ذلك بحيث تستطيع إظهار خصائص الإيقاع الحقيقى فى شعر شوقى متمثلة فى العروض وهو لون نلجأ فيه للعد إذ هو عنصر مقيس إلى جانب ما ليس قابلا للقياس كالتجنيس والترصيع والتكرير والتطريز والتسجيع والتقسيم بضروبه إلى آخر هذه الطائفة من العناصر الموسيقية، مضافا إلى كل ذلك اللون من التماهى والانسجام الحادثين من تلاقح الأصوات وتساوقها وتناغمها وقيامها على التخييل غير المنفصم عن العلاقات الدلالية والنحوية وبتحقيقها للون من التوافق بين المفهوم والمسموع مكتسبة بذلك قدرة موسيقية تعطيها أهلية الإيحاء الصوتى الصادر من مكان تقوقعها داخل بنية البيت، وأهمية هذه البنى الداخلية تتأتى من احتلالها موقعين أحدهما عروضى والآخر تركيبى، ومن تواشجهما معا ينشأ ما يسمى بالتوازن الصوت/تركيبى الذى يشكل بدوره الجانب الأوفى للإيقاع الشعرى، ناهيك عن لون لن يغفل عنه الدرس وهو العصبية الاشتقاقية التى تنشأ بالاستدعاء بين أبنية الألفاظ إذ إن "أشكال الألفاظ فى العربية هى من جهة أبنية، وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى أوزان موسيقية، تدركها الأذن بسهولة ويسر، فيدرك السامع جزءًا من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة واتفاق الألفاظ فى الوزن دليل فى غالب

الأحوال على الاتفاق فى قالب المعنى أو نوعه: كالآلية والمكانية أو التفضيل أو المفعولية"[١٥٣]

نخلص من ذلك كله إلى أن البيت من الشعر عبارة عن مزيج من بنى متناغمة تبدأ من الصوت المفرد فالكلمة فالجملة فالجمل يتكون منها وزن ينتهى بقافية تنغلق على كتلة متواشجة من ألوان بديعية رقيقة تتفاعل فيما بينها مكونة ذلك الإيقاع النابض المنصهر داخل العمل كله، ويعد تنظيم هذه الإمكانات الصوتية جميعها بحذق مقياس جودة ومعيار تميز، لذا نجد بين الشعراء اتفاقا فى استعمال البحر، واختلافا فى إيقاعه، منشأ ذلك الاختلاف طريقة استغلال كل شاعر معطيات اللغة الصوتية وأخيرا نقول إن قصيدة الشعر عمل يعتمد على التلاحم والتناغم والتآزر فيما بين مكوناته بحيث يقوم انسجامها عبر حركاته المتجاوبة وتقاطعاته وتداخلاته المختلفة يخلق ذلك التناغم الذى يعد مبعث الإيقاع الحقيقى.

ونحن فى الحقيقة أمام شاعر مسكون بالإلهام، معمور الجوانب بعشق ذلك الفن القاسى، نبع شعره من عيلم عميق مفقود القاع فانبثق خيالا يتحرك وعاطفة تختال وأحاسيس تترى وموسيقى تنطق، ونغم ينثال حثيثا فيقبع فى أم سويداء الحس المرهف إذ "إن النغم الذى يشع من شعر شوقى ويطرد ويتحدر فى سلاسة يأتى من أسلوب شوقى، من أعماق ألفاظه ومعانيه معًا، من كيانه وشخصيته، من جوه وعصره، وقد تتجلى تلك السليقة الشعرية فى صورة واسعة مؤثرة من صور الحياة وأنغامها الحزينة"[١٥٤]

---

[١٥٣]– فقه اللغة وخصائص العربية – محمد المبارك – ص٢٨٠ – نقلا عن – تكوين العقل العربى – محمد عابد الجابرى – ص٩٠ – بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٩م.

[١٥٤]– مقدمة الشوقيات المجهولة – د/محمد صبرى – مطبعة دار الكتب – ١٩٦١م – ص٤٢.

"ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجما وكما، ترددها على مسافات زمنية معينة، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة، والذى نريد أن نؤكده أن للشعر صوتا داخليا مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه. وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال فى كثير من تجارب شوقى الشعرية، كان مولعا بالموسيقى، مستمتعا بها، قادرًا على توليدها، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه"[١٥٥]

وإذا أردنا أن نضع أيدينا على قدرة شوقى على استثمار معطيات الأصوات وربطها بالموقف النفسى واللحظة الشعورية التى ينطلق منها فلنتأمل رائعته فى رثاء سعد زغلول التى يقول فيها:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ... وانحنى الشرق عليها فبكاهـــا
ليتنى فى الركب لمــــا أفلت ... يوشع همت فنادى فثناهــــا
جلل الصبح ســـــوادا يومها ... فكأن الأرض لم تخلع دجاهـــا
انظـــــروا تلقوا عليها شفقا ... من جراحات الضحايا ودماهـــا
وتروا بين يديها عـــــبرة ... من شهيد يقطر الورد شذاهـــا
آذن الحـــــق ضحاياها بها ... ويحه حتى إلى الموتى نعاهـــا
كفنوها حرة علويـــــــة ... كست الموت جلالا وكساهـــا
ليس فى أكفانها إلا الهـــدى ... لحمة الأكفان حق وسداهـــا
خطر النعش على الأرض بهـــا ... يحسر الأبصار فى النعش سناها

---

[١٥٥] – أعلام الأدب العربى الحديث – د/محمد زكى العشماوى – دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية – ١٩٩٥م – ص٢٢

جاءها الحق ومن عاداتهـــــا تؤثر الحق سبيلا واتجاهـــا
ما درت مصـــر بدفن صبحت أم على البعث أفاقت من كراهـــا؟[١٥٦]

إن للعاطفة هنا تدخلا لا ينكر في خلق جو إيقاعي هادئ رزين يتمشى مع غربتيْ شوقي النفسية والمكانية إذ كان في الشام عندما وصله نبأ موت سعد فعزت على ذاته ذاته وحز الأمر في نفسه حزا، فانكفأ ينغم الحزن بحزن، ويجلل الأسى بأسى ليوقفنا أمام هذه اللوحة الرائعة مصورا جلال الشمس ساعة الأفول الأخير حين يشيعها محبوها باكين محزونين، إمعانا منه في تصوير الحزن نجده يستعين بموقف تراثي جليل حينما استعان يوشع أحد أنبياء بني إسرائيل بربه طالبا منه أن يؤجل غروب الشمس حتى ينتهي من هزيمة أعدائه فاستجاب الله له ولكن أني لشوقي مثل هذا، ثم نراه يخلع أحزانه الذاتية على الكون من حوله فيبديه مربد الوجه كئيبا حتى لكأنه طعن فانثالت دماه لتضفي على اللوحة لونا من المأساوية العنيفة، ويتمادى عبر القصيدة كلها ليبدي مدى ما أصاب الكون كله ومصر بخاصة من هول بفقد الزعيم المرتجى.

على أن الذي أكسب العمل كله روعة وجلالا إنما هو تلك العلاقات التي أنشأها شوقي بين الكلمات وهذا التلاؤم الموسيقي بين البنى الداخلية والخارجية على السواء إذ آثر شوقي بحر الرمل بإمتداداته الرائعة وتناغماته الجليلة، ثم اختار الهاء الممدودة حرف روي ليشيع عبره زفراته البائسة، وكأن هذا الحرف قد استغل موقعه المتميز فأنشأ داخل الأبيات لونا من العصبية المثلية فبسط لذاته الطريق بنشر مجموعة من المدات داخل كل بيت كتمهيد لتلك الزفرة الحادة الكامنة فيه كحرف مهموس رقيق، وهذا التناغم الموسيقي والتلاؤم الحرفي لا يتحقق تأثيره بمد تفاعل هذه الأصوات فحسب،

---

[١٥٦]- ديوان شوقي – تحقيق د/أحمد الحوفي – نهضة مصر – جـــ٢ – ص٥٧٨.

بل بالإحساس الكلى الذى يرمى إليه شوقى من وراء كل بيت، وإذا أردت فعلا وضع يديك على براعة شوقى فى الترصيف الإيقاعى المؤثر فتأمل ذلك التلاؤم العنيف بين كلمات "شيعوا – ومالوا" "وانحنى الشرق عليها.. فبكاها" ثم ما يحدثه التصريع الهادئ الرزين بين شطرى البيت الأول، ناهيك عن الانكسار الدلالى المميت فى الشطر الثانى – أما ما فعله شوقى بموسيقى البيت الثانى فهو فى مناى عن الشبيه متمثلا فى توالى الكلمات "أفلت" ثم "همت فنادى فتاها" فالأفول فى شطر، والهمة فالنداء فالتثى فى الشطر الثانى الذى يمنحنا فيه العطف بالفاء إحساسا بجلال الحدث الذى يكاد يقع ولابد من تفاديه بأى شكل وقد قام الانسجام الصوتى فى هذه التجربة بدوره الكفئ به فابدى اللوحة على ما يجب لها من روعة فتأمل الشين بتفشيها وانتشارها فى البيت الأول، والفاء بدلالتها على لازم المعنى فى البيت الثانى وكلا من اللام والجيم والدال وما تشيعه هذه الأحرف من أسى حاد، وقتامة شديدة تغطى دلالات البيت الثالث، ثم القاف الذى يصدم القارئ بجهريته وتمفصله فى قلب جواب الطلب فى البيت الرابع، ثم صوت الراء المتكرر بكثرة فى البيت الخامس، وكأنه منبه صوتى لحقيقة الرحيل، ونجد فى البيت السادس دورانا منتظما لكل من الهاء والحاء وهما صوتان مهموسان يدل أولهما على التلاشى وبخاصة أنه أتبع بمد طويل فى مواقعه الثلاثة داخل البيت، ويدل ثانيهما على لون من التماسك، ثم يستغل شوقى عطاء التكرار الصوتى فى البيتين السابع والتاسع فيكرر دلالة بعينها من باب توكيد المعنى، وكذلك الجناس التام فى البيت العاشر، وهو على ما نعلم، من الركائز الصوتية ذات الثقل الإيقاعى المثمر، والمهم حقيقة فى هذه التجربة أن شوقى استطاع مزج عاطفته بإيقاعه المزج اللائق فناسب إيقاعه الهادئ عاطفته الحزينة وأبداها فى أبهى صورها عبر مستويات هيكلة إيقاعية رائعة.

"والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق، وقد تكون علاقة تقابل. ففى حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة، وهكذا. وفى التقابل ينعكس الوضع فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضاد لها وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك "سبيكة" واحدة لا ينفصل فيها عنصر عن آخر. وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تشبه بالعلاقة بين سلوك الإنسان وانفعالاته"[١٥٧]

وإذا أردنا أن نمس فى شعر شوقى أثر اللحظة الانفعالية والدفقة الشعورية بالإيقاع وما ينجم عن ذلك من إيحاء موسيقى فلنطالع وصفه مشهدًا راقصا فى رائعته "مرقص" التى يقول فيها:

حـــف كأسـهـا الحبب	فهى فضـــة ذهب
أو دوائـــــر درر	مائج بهــــا لبب
أوفــــم الحبيب جلا	عن جمانه الشــنب
أو يـــداه باطنهـــا	عاطـــل ومختضب
أو شقـــيق وجنتـــه	حيـن لى به لعـب
راحـــة النفوس وهـــل	عنـــد راحـــة تعب
يا نـــديم خف بهـــا	لا كبابــك الطــرب
لا تقـــل عواقبـــــها	فالعـــواقـــب الأدب
تنجــــلى ولى خلـــق	ينجلى وينســــكب[١٥٨]

---

[١٥٧]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٣٣.
[١٥٨]– ديوان شوقى جـ١ – ص٥٨.

فأثر اللحظة والانفعال ظاهر لا شك على مدار العمل كله، إذ يعكس اختيار وزن المقتضب الطيع الراقص السريع ما بالليلة من حركة، وما بمن بها من رشاقة، كما تكشف اللغة المستعملة عن إيقاع الليلة كشفا سافرا لا مواراة فيه، وهذا يبدو من خلال العصبية الطائفية لأصوات بعينها، ولصيغ دون غيرها إلى جانب مركبات التكرار والمجانسة الاشتقاقية، كل هذا يعطى إيحاء بوعى شوقى باختيار الإيقاع الملائم لتجربته.

وإذا أردنا حقا أن نتبين براعة شوقى فى المواءمة بين الإيقاع والتجربة فلنطالع مشهدين متتابعين من مسرحية "مجنون ليلى" لنرى بأم أعين أحاسيسنا وعى هذا الرجل بعطاء الإيقاع وأهمية انسجامه مع حالة المتلقى، فنجده حينما يتحدث عن الحادى يستعمل وزنا مخترعا لم تعه الواعية العروضية من قبل ولعله اخترعه من بحر الرجز، أو من بحر المنسرح، فهو على الأول "مستفعلن مستف" وعلى الثانى "مستفعلن مفعو"[159] ويقول على لسان الحادى.

هلا هلا هيا   اطو الفلاطيا   وقربى الحيا   للنازح الصب
جلاجل فى البيد   شجية الترديد   كرنة الغريد   فى الفنن الرطب
أناح أم عنى   أم للحمى حنا   جليجل رنا   فى شعب القلب
هلا هلا سيرى   وامضى بتيسير   طيرى بنا طيرى   للماء والعشب
طيرى اسبقى الليلا   وادركى الغيلا   العهد من ليلى   ومنزل الحب
بالله يا حادى   فتش بتوباد   فالقلب فى الوادى   والعقل فى الشعب
يا قمرا يبدو   مطلعه نجد   قد صنع الوجد   ماشاء بالركب[160]

تقافز إيقاعى، ونغم صوتى، وتواؤم اشتقاقى، وتوازن قافوى وتجديد وزنى، وتجنيس وتكرير، ولعب بكل معطيات اللغة الصوتية، وفوق كل ما

---

[159]– انظر كتاب – ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى – د/عبدالهادى عطية – دار المعرفة – دت – ص٣٦.
[160]– مسرحيات شوقى – هـ ع ك – ١٩٨٤م – ص١٤٤.

سبق تطابق مع الدلالة الكلية للعمل إذ الحداء تسلية وإمتاع فيما يشبه أهازيج المزارعين في مواسم الحصاد لذا نجد بساطة فى اختيار الأوزان، والكلمات والتراكيب بل والقوافى أيضا، وكأن شوقى لم يكتف بكل ما سبق فاستعان بأصوات بعينها أو بمسمياتها أو بما يدل عليها من مثل "جلاجل – شجية الترديد – كرنة الغريد – ناح – غنى – جليجل رنا – ياحادى" وفى كل ذلك ما ينم عن إدراكه لوقع الموسيقى بنوعيها على المستمع، ثم نجده ينتقل بعد هذه الطنفسة الموشاة مباشرة إلى رسم لوحة قاتمة، يعتريها حزن الثاكل المفجع فيستعمل لها بحر البسيط برحابته، وامتداده المتناسب مع زفرات العشاق ودندناتهم الشجية، فنجد قيسا وقد أفاق من غيبوبة صبوته يقول:

ليلى !! مناد دعا ليلى فخف له	نشوان فى جنبات الصدر عربيد
ليلى !! انظروا البيد هل مادت بأهلها	وهل ترنم فى المزمار داود
ليلى !! نداء بليلى رن فى أذنى	سحر لعمرى له فى السمع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى	كما تردد فى الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وإخوتها	أم المنادون عشاق معاميد
إن يشركونى فى ليلى فلا رجعت	جبال نجد لهم صوتا ولا البيد
أغير ليلاى نادوا أم بها هتفوا	فداء ليلى الليالى الخرد الغيد
إذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلى	وثاب ما صرعت منى العناقيد
كسا النداء اسمها حسنا وحببة	حتى كأن اسمها البشرى أو العيد
ليلى!! لعلى مجنون يخيل لى؟	لا الحىُّ نادوا على ليلى ولا نودوا[١٦١]

إنه الإمتاع عن طريق الإيقاع، والإحساس الحقيقى بهمس اللغة وجهرها، بوضوحها وخفائها، بنبرها وتنغيمها، فتأمل ليلى فى فم الحادى فى القطعة الأولى، وتأمل كل ليلى فى المشهد الثانى. ففى مضمار التذكر فى ثلاثة الأبيات الأولى نجده يقول "ليلى..." ثم يصمت برهة محدثا فجوة إيقاعية

---

[١٦١]– المسرحيات – مجنون ليلى – ص١٤٤–١٤٥.

لها دور لا يؤديه عنها الصوت فالوقفة هنا على خفتها إلا أنها تفعم بزفرة من حَنٍّ فأنٍّ ثم تأمل موضع الارتكاز النبرى على "ليلى" البيت الأخير لتعطى دلالة الاستفهام دونما أداة، فهو استفهام مخفى تبديه زفرة الصمت الإيقاعى، وتبرزه خيبة الأمل الكامنة فى التعبير التالى للاسم، ولأن الموقف كله موقف مسموع من قبل قيس فنجد أن دلالات النداء والسمع والتحدث والصمت لم يخل منها بيت من أبيات المقطوعة كلها، ناهيك عن حزمة المدود الطويلة المنتشرة فى بياض القطعة على مسافات تكاد تكون متساوقة إيحاء بحزن المجنون وقوة أنينه، ناهيك عن دلالة تكرار اسم ليلى وما يحمله من معطيات إمتاع والتذاذ، إضافة إلى تكرار مجموعة متنوعة من حزم صوتية لها معنى دلالى وتأثير إيقاعى لا يخفى على ذى واعية إيقاعية مرهفة. ويجلل كل ذلك الموقف عاطفة حزن رفيعة المستوى تكاد تتحكم فى مسار المشهد فتحوله إلى مشهد درامى عنيف يخلع منك الإحساس خلعا وينتزع منك التأثر انتزاعا ليستقر تأثره فى سويداء فؤادك معربا عن تام تأثيره بإيقاع العمل. كل هذا يستطاع بشئ من الاطمئنان تسميته بالصنعة الخفية التى منها يخرج الإيقاع كمنتج نابض يشكله نسيج متلاحم عبر مستويات عدة للغة الضاد فمن صرف إلى نحو إلى أصوات إلى عروض إلى معجم إلى دلالة إلى تصوير بلاغى إلى تآلف إنما هو فى مجمله إيقاع حى نابض مفعم بحيوية ناطقة مرجعها إلى الاتساق والتلاؤم بين الأصوات الداخلية بحركاتها والمشاعر الإنسانية بتوجهاتها، ومن هنا نقول إننا "فى حاجة إلى منهج جديد لدراسة العروض ولدراسة الإيقاع، تحتاج إلى منهج قادر على إنتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية فى إيقاع الشعر العربى، تتيح لنا فهم أسسه ليس فقط الفنية وإنما الأيدولوجية وأثر هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا. ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربى قديمه وحديثه. ما قبله منه العروض وما رفضه، وهما منهجان متكاملان، أو منهج واحد منهج

يمتلك أساس نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته، وحدود تقنينة، والعلاقة بين التقنين أو التقعيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضئ لنا معرفة الإيقاع قصور العروض وتستطيع أن تحقق هى ما لـم يسـتطع العـروض تحقيقه"[١٦٢]

رابعا: التزامن بين البنى الداخلية والخارجية وأثره فى إيقاع شعر شوقى:

بدءا يجب أن يؤكد أن الشعر ليس مجرد ألفاظ منمقـة أو عبـارات مزخرفة إنما هو روح بك تسرى، تسكنك فلا تعلم لها مقرا، ولا تجد لها فيك مستقرا، روح شاعرة، لا تدركها نفس من الإحساس شاغرة، ومـا تجربـة الشاعر سوى معايشة تامة ينشأ عنها فكرة تولد عاطفة، ونحن على علم بأن العاطفة فرس جامح صعب الشكيمة لا تكاد توقفه قوة، والفكر مقيد له حدود لا يتعداها، ومن صراع جموح العاطفة وقيد الفكر ينشأ فى نفـس الشـاعر التوازن الذى هو أصل الوزن الذى يتخذ لنفسه قالبا تعبيريا مفعما ببنى مـن التخييل والوجدان والإيحاء والإيقاع والظلال الدلالية متآلفة فيما بينها.

فالفكرة عندما تطرأ إنما تطرأ مصاحبة لنوع من الحس الشـعرى أو النغم الداخلى، وهذا النغم الداخلى إنما هو وليد العاطفة وعنهما معًـا تنشـأ الدندنة الأولى التى تجر إليها مثيلاتها وصولا إلى النغم المنشـود، والـذى يسعى جاهدا لوضع نفسه فى مؤديات معنوية تبرز محتويات المضمون الذى يسعى إليه الشاعر فتتكتل فى شكل قوالب هى الأوزان التى عـن انسـجام جزئياتها وتماهيها مع أحاسيس الشاعر ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فـرق بين الوزن والإيقاع، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن التـزامن بـين الفكـرة

---

[١٦٢] – العروض وإيقاع الشعر العربى – د/سيد البحراوى – هـ ع ك – ١٩٨٣م – ص٧.

والعاطفة والوزن إنما هو من أجل خدمة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية"[١٦٣].

فالموسيقى فى الشعر لديها قدرة فى تجسيد الإحساس المستكن فى طبيعة العمل الشعرى نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكرى ملتبسا ببنائه الموسيقى الأمر الذى يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقى وقدرته على التخدير الذى يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من انصبابه على ماهية العمل الفنى كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعرى ونغمة الموسيقى"[١٦٤]

ومشاعر القصيدة لها صلة بالنغم الموسيقى نفسه، فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق وتتموسق فى الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة، ويستطيع التلوين الموسيقى أن يلائم بين هذه المواقف أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها"[١٦٥]

وقد تتبع كثير من نقادنا العرب قدماء ومحدثين عملية الخلق الشعرى وأدلوا فيها بدلائهم كابن طباطبا والقرطاجنى وهما ناقدان واعيان مجربان ينطقان بلسان الملم البصير[١٦٦] والإجماع منعقد بين القدماء والمحدثين على أن العلاقة إنما تكون دائما بين التجربة الحية التى يعيشها الشاعر ويعانيها وبين التنسيق الحى لألفاظه الذى ينشأ عنه الإيقاع النابض التابع بدوره إلى الحركة النفسية للشاعر.

---

[١٦٣]– البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران – ص٨٣.

[١٦٤]– التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٩٤م – ص٩.

[١٦٥]– المرجع نفسه – ص٩.

[١٦٦]– انظر – عيار الشعر – ابن طباطبا – الحاجرى وسلام – ص٦٢٥. والمنهاج – محمد الحبيب بن الخوجة.

والتزامن شريطة لإحداث الأثر الكلي للعمل فكون قصيدة تبدو متآلفة البنى متواشجة التركيب فلهذا كبير أثر في نقل كل دفقة إبداع، وكل زفـرة إمتاع يضعها الشاعر في عمله ولابد لكي يكون العمل ناجحا أن تكون الفكرة المعبر عنها عظيمة، وأن تكون العاطفة سامية رفيعة والأهم من كل ذلك أن يتحقق الائتلاف بين سائر مكونات العمل وبخاصة أن هـذه المعانـاة التـي يحياها المبدع إنما تخرج شعراء، وللشعر ثقله وله احترامه بين فنون التعبيـر البشري، ولن يتم له احترامه إلا بذلك الانسجام بين سائر بناه وهذا الأخير لن يتحقق إلا بتزامن البنى لا بتنافرها وعدم ائتلافها وصولا للتأثير المبتغى في نفس المستمع كما فعلت رائعة شوقي في رثاء مصطفى كامل والتي من بين أبياتها قوله:

ولقد نظـرتك والردى بـك محدق	والداء ملء معـــالم الجثمان
يبغي ويطـغى والطبيب مضـلل	قنط وسـاعات الـرحيـل دواني
ونواظـــر العــواد عنك أمـالها	دمع تعـــالج كتمه وتعانـــي
تملي وتكتب والمشـاغل جمـة	ويداك في القـرطاس ترتجفـان
فهششـت لي حتى كأنك عائـــدي	وأنا الذي هد الســـقام كياني
ورأيت كيف تموت آســاد الشرى	وعرفت كيف مصارع الشـجعان
ووجـدت في ذاك الخيال عـــزائما	ما للمنـون بـد كهن يـــدان
وجعلت تســألني الرثـاء فهاكه	من أدمعي وسـرائري وجنـاني
لولا مغالبة الشــجون لخـاطري	لنظمت فيـك يتيمة الأزمــان
وأنا الذي أرثي الشموس إذا هوت	فتعــود سيرتها إلى الـدوران
قد كنت تهتف في الورى بقصائدي	وتجـل فـوق النيـرات مكاني
ماذا طحاني يـــوم بنـت فعقني	فيك القريض وخـانني إمكاني
هون عليـك فـلا شــمات بميت	إن المنيـة غايـــة الإنسـان[١٦٧]

---

[١٦٧]- الديوان - جـ٢ - ص٥٧٦/٥٧٧.

لنتأمل جيدا هذه الأبيات الرائعة التى مس شوقى بها أوتار الحزن فى القلوب فبكى وأبكى وأبدع فأمتع فجر عنا معه كأسا مرة وأثخن بأنينه فينـــا جراحا غائرة، وأبدى براعة نادرة فى النظم والتصوير فانتقل فى حركة فنية رشيقة للغاية من الجثمان المستسلم للداء إلى الطبيب العاجز القنط إلى العواد الباكين إلى صاحب الجسد المتهالك إلى ذاته هو المتبرمة فى هذا الموقف من عقوق القريض، فماذا إذن لو أطاعــك القــريض ياشــوقى؟!! إذن لــذهبت بالأرض من تحت أقدامنا أو لأنمتنا إلى جوار مصطفى كامل حزنـــا علـــى فقده، ولعلك تلاحظ ذلك الانسجام المتحقق بين كافة البنى فلا شذوذ ولا نشاذ فالدقة التامة تجلل المشهد الرائع الذى يحدد به شوقى معالم المرض العضال الذى هد جسد مصطفى كامل فبغى فيه وطغى لدرجة أن أضل الطبيب وأدنى لحظة الرحيل، كما تتجلى براعته الحقة فى رسم منظر العواد الباكين الـــذين أمال الدمع نواظرهم فلم يجد معها علاج، والمهم فى كل ذلك أن إيقاعا ما بدا متحركا متناميا عبر العمل كله وفى هدوء شديد، إيقاع تحسه بقلبك لا بأذنيك تمسسه بأحاسيسك لا بحواسك إذ لم يستعمل جناسا صارخا ولا ترديدا ممـــلا ولا تكرارا حادًا، حتى دوران الأصوات جاء فى خدمة العمل متناغمـــا مـــع امتداد تفاعيل الكامل وموظفا فى خدمة الروى المردوف أى المسبوق بـــألف مد طويلة تليها النون المكسورة دليلا على اليأس التام المنقول عبـــر زفـــرة شجية محملة بأنين مبك نقلت بصدق صدق إحساس شوقى ووشت بانكســـار حاد فى أحاسيسه كما أرضخت حزمة من المقاطع التى تسبقها فى خـــدمتها إعدادا وتهيئة لما تعج به هى من حزن قاتل وأسى ممض، والجميل أن معظم التفاعيل جاءت سالمة لتساعد على انبساط الحركات مما أعطى النفس تراخيا أبعدها عن أسباب انبساط الأسارير وأولجها مع الشاعر فى لجـــة أحزانـــه، فعاطفة الحزن هنا لونت اللوحة كاملة ففرضت ذاتها على كل صوت وكـــل لفظ وكل تركيب وكل إيحاء وكل صورة داخل العمل كله فصب العمل وزنا

وعاطفة وفكرا وتعبيرا صبا واحدًا تزامنت فيه كل البنى فوصل إلينا بنجاح عبر إيقاع هادئ رتيب ممتع وإذا أردت أن تسمع نبرة العتاب فى إيقاع شعر شوقى فتأمل قوله على البسيط.

يا حلوة الوعد ما نساك ميعادى ... عز الهوى أم كلام الشامت العادى
كيف انخدعت بحسادى وما نقلوا ... أنت التى خلقت عيناك حسادى
طرفى وطرفك كانا فى الهوى سببا ... عند اللقاء ولكن طرفك البادى
تذكرى كم تلاقينا على ظما ... وكيف بل الصدى ذو الغلة الصادى
تذكرى منظر الوادى ومجلسنا ... على الغدير كعصفورين فى الوادى
والغصن يحنو علينا رقة وجوى ... والماء فى قدمينا رائح غادى
تذكرى نغمات ها هنا وهنا ... من لحن شادية فى الدوح أو شادى
تذكرى قبلة فى الشعر حائرة ... أضلها فمشت فى فرقك الهادى
وقبلة فوق خد ناعم عطر ... أبهى من الورد فى ظل الندى النادى
تذكرى موعدا جاد الزمان به ... هل طرت شوقا وهل سابقت ميعادى؟
فنلت ماتلت من سؤل ومن أمل ... ورحت لم أحص أفراحى وأعيادى
لا تكتمى الوجد فالجرحان من شجن ... ولا الصبابة فالدمعان من واد
وأرسلى الشجو أسجاعًا مفصلة ... ورددى من وراء الأيك إنشادى[١٦٨]
مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن ... متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

إن للبسيط ألقا خاصًا إذ تتحمل رحابته كل ما يمكن للشاعر أن يشحن به بناه التعبيرية، كما أن به مجالا رحبا للتنويع الإيقاعى بالتنقل بين تفاعيلة المتباينة كميا، وقد جلل شوقى هذا الوزن بالألف المردوفة السابقة لحرف الروى المجهور والمتبوع بحرف مد ذى ارتكاز إيقاعى حاد، وبين الردف والإشباع يقوم حرف الدال ذو الثقل الصوتى الخاص بدور الناقل لروى القصيدة ومع انسياب البسيط وزنا وحدة الدال قافية نلاحظ تدفقا نغميا رائعا ينشئ إيقاعا داخليا خاصًا يبدو مهندس القسمات مرسوم الخطا إذ يستعمل فيه

---

١٦٨ – الديوان – جـ٢ – ص١١٥.

شوقى التكرار بلونية الرأسى المتمثل فى تكرار الأمر "تـذكرى" المشـحون عتابا فى مستهلات الأبيات الرابع والخـامس والسـابع والثـامن والعاشـر والحادى عشر ولنلاحظ أنه يترك بيتا ثم يكرره فى بيتين متتاليين حتى لكأنك تشعر بأن التذكر يستدعى بعضه بعضا فى لون من العصبية الدلالية لسـياق يريح شوقى تكراره، وتمثل التكرار الأفقى فى تكرار كلمات "حادى وحادى" فى البيت الثانى "طرفى – طرفك – طرفك" فى البيت الثالـث "الـوادى – الوادى" فى البيت الخامس "هنا – هنا" "شادية – شادى" فى البيت السابع "نلت – نلت" فى البيت الثانى عشر.

كما وعى شوقى الدور الصوتى الخطير الذى يلعبه الجناس بنوعيـه فاستعمله بإحساس الفنان بلا تكلف بل بصنعة حاذق لا تصنع هاو فكلل بـه إيقاع البيت الأول "الوعد – ميعادى – العادى" "الصدى – الصادى" فى البيت الرابع "الندى – النادى" فى البيت التاسع "موعد – ميعادى" فى البيت الحادى عشر كما نشر شوقى بإملاء خفى من شخصيته الفنية عدة متشابهات صوتية وخطية فى العمل كله فأكثر من أحرف الصفير متمثلة فى كل مـن السـين والصاد، ووزع حرف الفاء والقاف، وهما يشتركان فى الجهرية والمشـابهة الخطية، توزيعا حسنا ومثلهما الحاء والجيم بما يحمله الأول من نبرة عتاب وما يحمله الأخير من وقع شجن، وظاهر عبر الأبيات الترصيف الصـوتى الممهد لدال الروى، والكم الحسن من المدود ذات الوقع الدلالى الرائع والتى حملها شوقى من زفراته ما يئن له فؤاد الصب.

وجميل ما فى ذلك كله أن شوقى صب كل هذا فى حزمة من الصور الفنية التعبيرية البديعة والتى تجلت عبركم استعارى وكم تشبيهى ذوى وقـع ممتع واستعمال واع للأفعال بشتى أزمنتها وإن كثرت صيغ المضـى دليـل حسرة وبرهان ندم وصيغ الأمر دليل أمل وبرهـان شـوق، كمـا جـاءت

الأساليب الإنشائية فى مراكزها الحقيقة بها بين أمر ونهى واستفهام كمعادل موضوعى لتركز أختها الخبرية ذات الوقع التقريرى الحاد.

ومع تزامن الوزن مع الإيقاع مع التصوير مع التعبير خرجت لنا هذه اللوحة البديعة بنبرتها الهامسة دليلا قاطعا على إمكانات العطاء التى تسوق الفنان الواعى إلى التلاعب بما أوتيت اللغة من شيت إمتاع، وبنى إبداع.

وشوقى عندما يبتغى النظم فى تجربة خفيفة إنما يستعمل بنى لها رشاقتها صائغا إياها فى وزن ذى خفة خاصة وطرب خاص مثل بديعته على المتدارك "مضناك" التى من بين أبياتها

مضناك جفاه مرقده   وبكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبه   مقروح الجفن مسهده
أودى حرقا إلا رمقا   يبقيه عليك وتنفده
يستهوى الورق تأوهه   ويذيب الصخر تنهده
ويناجى النجم ويتعبه   ويقيم الليل ويقعده
ويعلم كل مطوقة   شجنا فى الدوح ترddه
كم مد لطيفك من شرك   وتأدب لا يتصيده
فعساك بغمض مسعفه   ولعل خيالك مسعده
الحسن حلفت بيوسفه   والسورة إنك مفرده
قد ود جمالك أو قبسا   حوراء الخلد وأمرده
وتمنت كل مقطعة   يدها لو تبعث تشهده
جحدت عيناك زكى دمى   أكذلك خدك يجحده؟؟[١٦٩]
فعلن – فعلن – فعلن –فعلن   فعلن – فعلن – فعلن – فعلن

[١٦٩]– الديوان – جـ٢ – ص١١٢، ١١٣.

المتدارك وزن راقص – خفيف، له سلاسة الماء وبه انسيابية ورقة، ولشوقى فى هذه القصيدة خفة ظل لا تخفى فرضت عليـه اختيـار تعـابير خاصة وتراكيب خاصة تماهت مع رشاقة المتدارك فأنشأ انسجامهما إيقاعًـا نابضا زاده الإكثار من أفعال المضارعة حيوية وتراسلت فيه بنى الاشـتقاق تراسلا دقيقا فأنشأت إيقاعا صرفيا له نغم حى، كما لا يخفى على ذى واعية فنية ما أضافه إيقاع التصوير من جمال للعمل فأى مرقد ذاك الـذى يجفـو صاحبه؟ وبأى عين يبكيه؟ وما نوع التأوه الذى يستهوى الورق؟ ومن أيـة مادة كان ذلك التنهد الذى يذيب الصخر؟ لعله الإبداع الذى جعل ذلك المضنى يمد لحبيبه شركا ثم يتأدب فلا يتصيده رحمة به وإشفاقا راضيا منه بالغمض ومكتفيا منه بطيف خيال، ثم تأمل رقة التعبير وجمال التوقيع فى قوله:

الحسن حلفت بيوسفه   والسورة إنك مفرده

إن شوقى فى هذه القصيدة كاملة يعزف لحنا شجيا، لكن على أوتـار الأفئدة الحرى، ويخاطب صبا أضناه العشق وأرقت ليله المشاعر، فاستعمل لذلك قافية ناجحة مؤثرة إذ للدال رويا ثقل العود وللهاء خروجا رقة الناى إذ يحملها زفرة الصب المدله ويمهد لها بأكثر من صوت همس على مدار كـل بيت لتأتى فى مكانها زفرة ختام تحمل دفء عبرة طويلة المدى، وتقر فـى النفس إحساسًا بالتلاشى والذوبان.

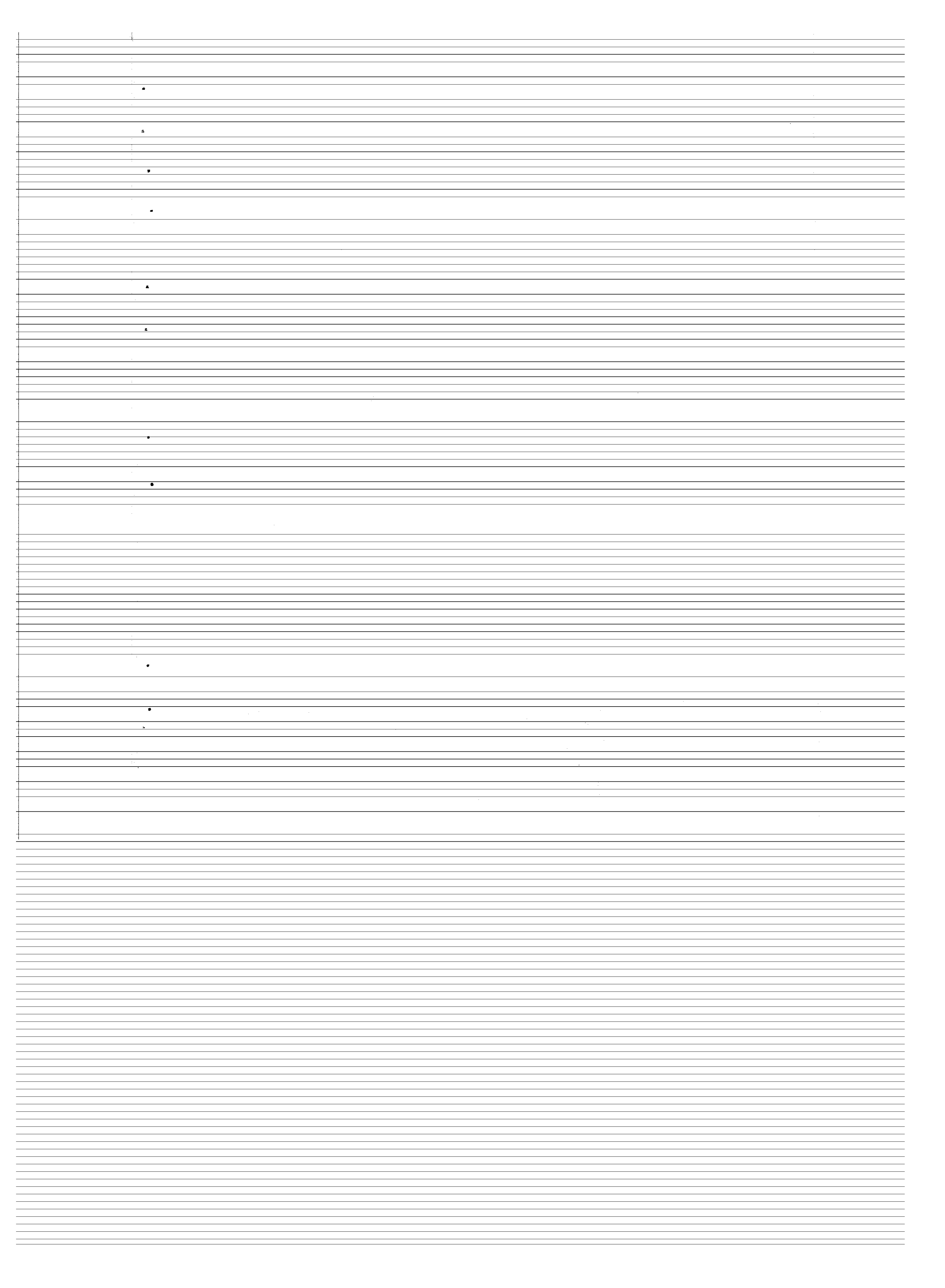
ولا مراء فى أن الإيقاع النابض فى شعر شوقى ليس نابضـا مـن مجرد توليفة منسجمة الأبعاد من الأصوات اللغوية التى تشى بمجرد سماعها بما يقابلها من الناحية المحسوسة، وإنما هو نابع من ذلـك الـتلاحم وهـذا الاقتران الناجمين عن تواشج العاطفة بالتجربة بالفكر بالإيقاع، هذا التواشـج الذى يعد باعثه نفسيا بحتا نتج عن المعايشة التامة التى ساقت لنفسها صـوتا داخليا تزيى من معطيات اللغة ما أبرز به ذاته، وما فرض به نفسـه علـى

سطح العمل وما نريد الوصول إليه هو أن البنية الإيقاعية "نظام لغوى شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية – على أهميتهما – سوى عنصرين من هذا النظام، وإذا كان على الناقد أن يعنى – مثلا – بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى، فإنه من المنطق ذاته مدعو للنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية كتنوع الأصوات ومدى انسجامها، ونسبة ترددها، فإذا شـــاء أن يلج إلى عالم الكلمات فربما التفت إلى حظها من المواءمة، ونســبة ترددهــا كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشــعرية وأعجازهــا، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس اتساق التراكيب من منطلــق تحليلــى مماثل، أى من حيث هى وحدات تستمد من خــواص الاطــراد والمخالفــة، والتكرار والتنوع قيمتها فى إيقاع القصيدة"[١٧٠]

يفعل الناقد كل ما سبق غير متجاهل التحام كل ذلك بــالنبض العــام للقصيدة متمثلا فى الابتداع التصويرى، والتعمق فــى التخييــل والانســياب التنغيمى الجامع لكل ما سبق، عبر مساقات تعبيرية جل أربها ابتضاع جزء من ذات المتلقى، وإحداث أثر يطوى الزمان مبدعه ويبقى هو برهان تميــز وتفرد، وظنى أن هذا عين ما أحدثه شعر شوقى.

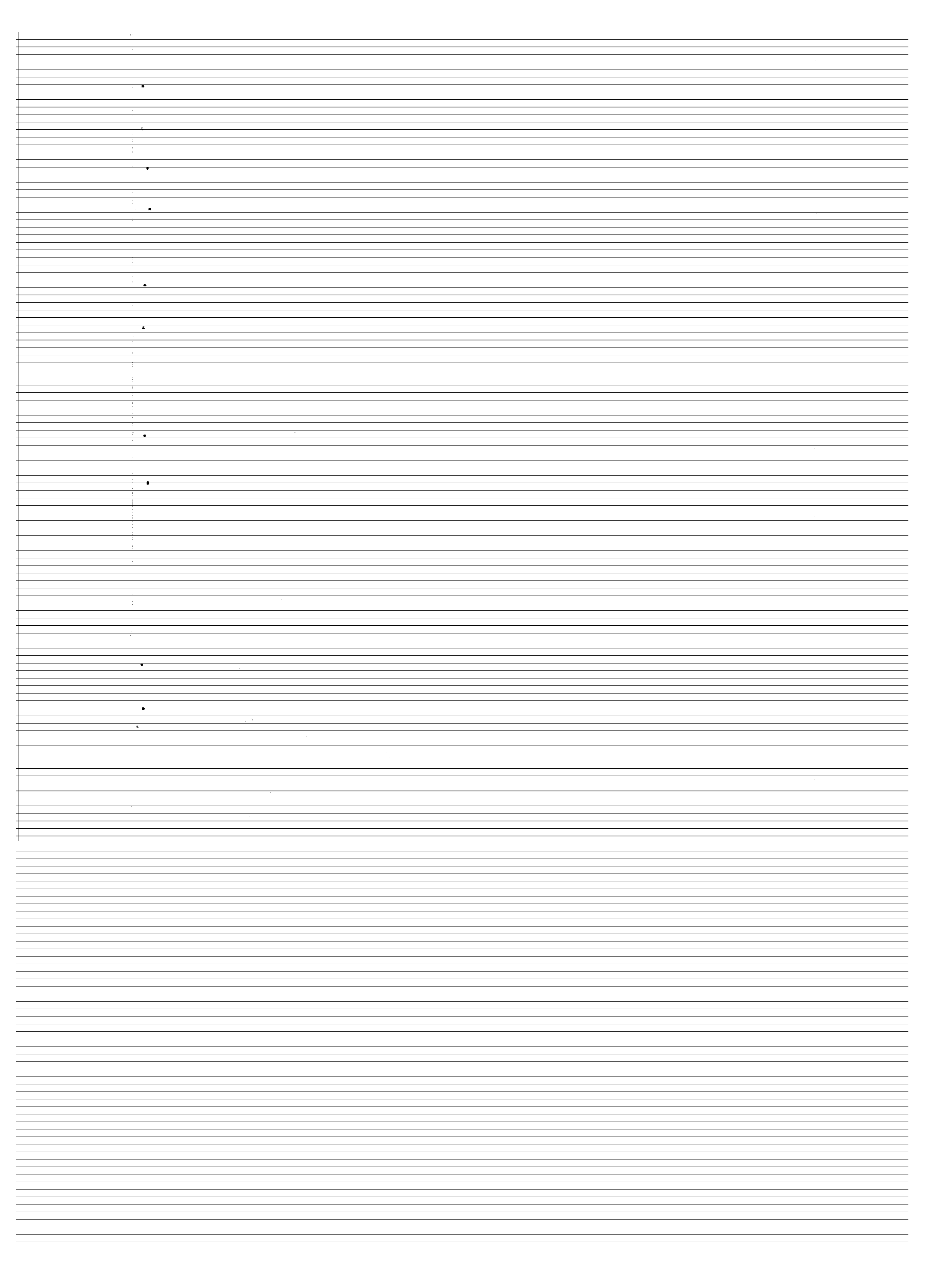
---

[١٧٠]– واقع الشعر العربى – د/محمد فتوح أحمد – ص٤٤، ٤٥ – دار الثقافة العربية دت.



الفصل الثاني

لمحات من موسيقى الإطار



الفصل الثانى
لمحات من موسيقى الإطار

أولا: فى شعر حافظ الغنائى:

١- السكتات العروضية والقفات المعنوية وأثرهما فى إيقاع شعر حافظ[1]:

"هناك أمر هام لابد من مراعاته فى الإنشاد الجيد وهو السكتات والوقفات القصيرة التى قد يلجأ إليها المنشد، يريد بها إظهار جمال لفظ من الألفاظ، أو إيضاح معنى دقيق لكلمة من كلمات البيت. وحسن تخير المواضع فى الوقفات يزيد النغمة جمالا، كذلك الدقة فى قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت"[2].

ولأننا نتعامل مع أبرع منشد لشعره فى عصرنا الحديث وهو حافظ إبراهيم فعلينا أن نفصل كنه كل وقفة معنوية أو سكتة عروضية عنده، وأن نبحث عن الدافع الحقيقى وراء هذه السكتات، أكانت لمجرد إحداث نغم موسيقى؟ أم كانت لغرض بلاغى؟ أم لهدف نحوى؟ أم أن حافظا كان يهدف من ورائها لإثراء الدلالة وبعث تأثير من نوع ما فى نفس مستمعه؟

ولا يتم الإنشاد بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط، بل لابد مع هذا من النغمة الموسيقية. ومن الصعب الفصل بين أوزان التفاعيل وبين النغمة الموسيقية، إذ أن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل، ولا يتم الإخصاب إلا بالاثنين. كذلك لا يتم الإنشاد ولا يصح إلا بمراعاة أوزان التفاعيل ومراعاة النغمة الموسيقية، ومرجع الحكم على صحة النغمة أو نشازها الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات. وتختلف النغمة الموسيقية فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل

١- انظر ص٢٤ من الجملة فى الشعر العربى د/حماسة ص٢٨، ص٤٥، ٤٦، ص١٧٢.
٢- موسيقى الشعر - د/أنيس - ص١٧٢.

الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحــداث، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط مع الانســجام فــى درجــة الصــعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائــه، وإذا كــان للمعنى بقية صعد الصوت، وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه[٣] ولا تتحقق هذه الدرجة من الصعود والهبوط إلا بسكتات خفيفة يراعى فيها إيقاع التفعيلة التى تنتهى مع نهاية كلمة، أو وقفات يحتمها تمام المعنى، وهذا لا يراعى فيه إيقاع التفاعيل فى الوزن ولكنه لا يأتى اعتباطا، وإنما له ضوابطه وأصــوله التى ستتبعها الدراسة فى كل وزن فى محاولة للوصول إلى سر هذه الوقفات، ومدى تأثيرها على الانسياب النغمى فى الأبيات. بحيث لا يأخذ تمام المعنى المنشد فيفتئت على الوزن من أجل توضيح المعنى دون أن يشعر أنه إنمــا يحدث بذلك خللا فى صلب الخامة المبتدعة التى يلوكها بين ثناياه دون دراية بخصائصها.

وقد فشا فى السنين الأخيرة نوع من الإنشاد لا نكاد نشعر فيه بنغم موسيقى، فيه تشتد عناية المنشد بالمعنى وتوضيحه، ضاربا بالنغم والتوقيــع عــرض الحائط. فنراه يحرص على وصل الصفة بموصوفها، أو الفاعــل بفعلــه أو الجار والمجرور بمتعلقهما ولو أدى ذلك إلى تشويه فــى موســيقى البيــت وتقطيع لأوصاله. ولم يقسم القدماء البيت من الشعر إلى شــطرين عبثــا أو اعتباطا، وإنما روعى فى ذلك ناحية موسيقية خاصــة لا تتحقــق إن نحــن وصلنا أحد الشطرين بكلمة من الشطر الآخر، فنراهم حين ينشدون بيتا مثل قول حافظ:

وَتَوسَّمُوَهُمْ فِى القُيُودِ فقائلٌ ... هذا فُلانٌ قدْ وَشِى بِفلانِ[٤]

٣- المرجع نفسه – ص١٧٠.
٤- الديوان ص٤٧.

يقفون عند كلمة "القيود" وقفة طويلة كأنما قد انتهى الشطر عندها، ثم يبدأون الشطر الثانى بكلمة "فقائل" ويصلونها به رغبة فى الربط بين القول ومقـول القول، ومادروا أن الموسيقى حينئذ تضطرب فى أجزاء البيت، وبذلك يكـاد يصبح الشعر نثرا، كذلك قد يصلون الجار والمجرور فى أول الشطر الثانى بمتعلقهما فى آخر الشطر الأول من قول حافظ:

وَمُلَبِّب لغريمه ومُطالِبٍ   بدمٍ أريق بَمسبَح الحيتان[٥]

فنحس عند سماع إنشادهم لمثل هذ البيت أن كلمة "بدم" هى التى ينتهى بهـا الشطر الأول[٦].

انظر ماذا أحدث الوقف غير المحسوب فى البيت الأول على كلمة القيـود – أفسد الوزن تماما، وأحدث هوة إيقاعية حادة كادت تودى بالمعنى المنوطة به الوقفة ذاته – إذا إن الشطر هنا مكون من تفعيلات ثلاثـة هـى متفـاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن تفعيلة الكامل

(وتوسمو/هم فى القيو/د فقائلٌ

متفـاعلن / مستفعلن / متفاعلن)

ووقوفنا على كلمة القيود سيحول التفعلية الثانية إلى مستفعلان لتصبح

(وتوسمو/هم فى القيود،

متفـاعلن / مستفعلانْ)

وبهذا الوقف يكون قد حدث خلل إيقاعى غير محسوبة عقباه "فالوقف علـى آخر الشطر الأول بالقدر الى تتطلبه موسيقى الشعر أمر ضرورى، وهو ليس الوقف الذى يهبط عنده الصوت، وإنما هو وقف يصعد معه الصوت ليشـعر السامع بأن للكلام بقية"[٧].

٥- الديوان ص٤٧.
٦- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص ١٧٣.
٧- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٧٣، ١٧٤.

"والسكتة جزء من الزمن الموسيقى، أما الوقفة فلا، الوقفة فى داخل الشـطر نوع من التصرف فى الإيقاع الشعرى، تتيح للشـاعر التلاعـب بالمقـادير الشعرية، بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سـابق، ونصـفه الآخر مع مقدار لاحق، وبذلك يحدث عند سامعه نوعا من الانتظار والترقب، يجد إشباعه عندما يأتى بقية المقدار بعد الوقفة، وهذه هى الوقفة المعنوية، إذ إن الوقوف وسط المقدار الوزنى لا يكون إلا لحاجة معنوية"[٨].

"فهناك ثلاثة أنواع للسكتة (العروضية) وأقوى هذه الأنواع هى السكتة فـى نهاية المصراع الأول، ثم سكتة الوزن أو التفعيلة، وتحـدث فـى منتصـف الشطر، ويتطلب للوقوف عند هذه السكتات أن تتفق مع سكتات المعنى (تمام الجملة) أو أى أن يحدث تطابق بين السكتة العروضية والسكتة الدلالية"[٩].

والوظيفة الأصلية للسكتة الشعرية هى تقوية السكتات المصنوعة عن طريق النحو والمعنى، إلا أن هناك حاجة نفسية لمثل هذه السكتات وبخاصة فيمـا يتعلق بنطق الأوزان كثيرة المقاطع وعلى رأسها الطويل والكامل والبسـيط، إذ يتطلب طول المقاطع طول نفس، وطول النفس لا يتأتى لمن ينشد الشـعر إلا عن طريق إحداث شئ من التوقف الخفيف المقيد بحدود عروضية لذا قيل فى تعريفها "إنها وقفة صوت ضرورية للمتكلم لكى يلتقط أنفاسه فهى ليست إلا ظاهرة فسيولوجية خارج الكلام، ولكنها مُحَمَّلة بدلالة لغوية، وفهم حديث يعنى أولاً قسمته، أى ملاحظة علاقات التضامن التى تجمع بـين مختلـف أدواته وهو تضامن منطقى ونحوى يقسم الحديث أجزاء: فصول، فقـرات، جمل، كلمات، وهذا التقسيم يكون وفقا للمعنى، فالمتكلم يجد طبيعيا أن يسقط

٨- المرجع نفسه – ص ٧٨.
٩- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى – ص٥١.

سكتة الصوت على سكتة المعنى، والقسمة الدلالية تضاعف بقسمة صـــوتية موازية"[١٠].

"وتقودنا السكتة العروضية إلى الحديث عن العلاقة بين الوحـــدات الوزنيـــة والوحدات اللغوية الأخرى وهذه تحدث عنها (جون كوين) فى الفرنسية فـــى كتابة (بناء لغة الشعر) وترجمة إلى العربيه د/أحمد درويـــش فقـــد تتطـــابق التفعيلة مع الكلمة، وقد تتطابق مع أكثر من كلمة وقد تتقاطع التفاعيل"[١١].

ولأننا نبحث فى السكتات العروضية الخاصة بالتطابق بين الكلمة والوزن أو بين أكثر من كلمة ومقدار التفعيلة لذا لا يهمنا هنا أن نتحدث عـــن التقـــاطع الذى يعنى اشتراك الكلمة الواحدة فى تفعيلتين، أما ما يفرضه علينا التطابق بأنماطه هو أن نتساءل قائلين. هل معنى توافق الوزن مع البنية اللغوية لكلمة أو لجملة أنه لابد من الوقوف الخفيف على هذا التركيب المتعانق؟ وهل هناك أثر دلالى لهذا الوقوف؟ وهل يُحْدِثُ الوقوف الذى من هذا النوع فجوة نغمية لا تريح الأذن أم هو على العكس من ذلك؟ كل هذا سنتبينه بالتطبيق.

"ومن الواضح أن التطابق يعمل على بروز النغم وبساطته، على العكس من التقاطع"[١٢] فللنظر إلى التطابق فى قول حافظ

(مات سعدٌ) [(لا كنت يا) (مات سعدٌ)] [(أسهاما) (مسمومة)] (أم حرابا)"[١٣]

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن فعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

سكتات عروضية يقضى بها أمران أولهما: تمام المعنى، ثانيهما: تمام الوزن (مات سعد) تقرير لحقيقة كائنة تمت معنى ووزنا ثم [لا كنت يا مات سعد] لم يتم المعنى إلا بجمع التفعيلتين معًا، ثم [أسهامًا مسمومة] جمع الوصف مـــع

١٠- Structure du Language Paetiqu Joetique P٥٨
Jean Gohen, Flammarion Editeur - ١٩٦٦.

١١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى - د/على يونس - ص٢١٨.

١٢- المرجع نفسه - ص٢٢٠.

١٣- الديوان ص٥٣٣ - [وصل الجمل].

الموصوف معًا فى تفعيلتين تم بهما المعنى، ثم سكت، ثم عاد فوصل التفعيلة الأخيرة (أم حرابا) ثم انظر إلى التطابق فى الوزن بين عبارتى (مات سَعْدٌ) وفى المعنى أيضا، ثم التطابق الثانى بين (أسهامًا = أم حرابًا) و (لا كنت يا / مسمومة) – وهذا مثال للخفيف.

وقد يتضمن البيت نوعا من "الإيقاع اللفظى" يتعارض مع الإيقـــاع الـــوزنى فيساعد على خفاء التفاعيل ويضفى على الموسيقى شيئا من التركيـــب وقـــد ينشأ هذا الإيقاع اللفظى من انقسام البيت إلى أقسام متشـــابهة فـــى تركيبهـــا النحوى، ويكثر هذا فى بحر البسيط، وهذا ما سنتناوله فى الموسيقى الداخلية كقول حافظ.

لا الكِبْرُ يَسْكُنُها / لا الظُّلْمُ يصحبهَا   لا الحقدُ يعرفُها / لا الحرصُ يغويَها[١٤]

مستفعلن فَعِلُنْ / مستفعلن فَعِلُنْ   مستفعلن فَعِلُنْ / مستفعلن – فَاعِلُ

– – ب – / ب ب – / – – ب – / ب ب – – – ب – / ب ب – / – – ب – / – ب –

هناك حسن تقسيم[١٥] واضح جعلنا نوحد بين تفعيلتى البسيط الأوليين ثم نتبـــع ذلك التوحيد بكستة عروضية خفيفة ولهذه السكتة دلالالتها الإيقاعية إذ عـــن طريقها نستعد ثانية للاسترسال، بعد أخذ نفس يهيئنا لذلك، ثم نحدث نوعًا من التشويق لدى المستمع الذى يكاد يوحده الإيقاع هنا مع منشد البيت، ولنلاحظ أن السكتة هنا لم تحدث أى نوع من الخلل فى النظام التركيبى للجمـــل، ثـــم لاحظ التمادى الإيقاعى الناشئ من تكملة البيت وكأنه موجات متتابعة تتلاحق فى توازن غريب يزيده روعة توازى المقاطع وتناسبها الذى يحدث نوعًا من التنعيم مبعثة توافق الحروف الأخيرة من التفعيلة الثانية.

١٤– الديوان ص٨٧.

١٥– ومثله – ص ١٣٦ البيت السابع – و ص١٣٩ – البيت السادس وعلى الطويل – ص٤٥٨ – البيت الثانى – وص ٤٥٢ البيت الخامس.

وقد ينشأ الإيقاع اللفظى من تشابه صوتى فى أواخر بعض الكلمات أو توافق فى البنية الصرفية، يسانده توافق آخر فى الوزن الشعرى، فتحدث السكتة العروضية عليه نوعا من التطريب الذى يقصده الشاعر قصدًا كقول حافظ على الكامل:-

والمستشَارُ مُكَاثِرٌ برجاله ومُعَاجزٌ / ومُنَاجزٌ / ومحزِّبُ[١٦]

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلو

ب ب – ب – /ب ب – ب – /ب ب – ب –

ومثله قوله:

هُوَ مستقيمٌ مُلتوٍ، هُوَ ليِّنٌ صلْبٌ، هو الوَاعِى، هو المُتَغابى

هو حَوَّلٌ / هو قُلَّبٌ / هُوَ واضحٌ

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

ب ب – ب – /ب ب – ب – / ب ب – ب – .

هو غامضٌ، هو قاطعٌ، هو نابى[١٧]

متفاعلن / متفاعلن / متفاعل

ب ب – ب – /ب ب – ب – /ب ب – ب

يُسَوِّغُ لك الوقوف على كل تفعيلة ثلاثة أمور أهمها: تمام التفعيلة مع تمام الجملة، وثانيها: التوازى المقطعى التام فى كل تفعيلات البيت، وثالثها: انضمام الإيقاع الوزنى للإيقاع اللفظى مما يزيد التفاعيل جلاءً يضطرك اضطرارًا للوقوف الخفيف على كل تفعيلة.

ومثل كل ما سبق قول حافظ:

ما أنتَ فى دنياكَ أولَ عاشـــق راميه لا / يحنوُ ولا / يترحَّـمُ

أهَرَمْتَنى / يا ليلُ فى / شرخ الصبا كم فيك ســاعاتِ تُشِيبُ وتُهْرِمُ

١٦- الديوان ص٣٣٨ – وانظر ص ٤٦٨ – البيت الأخير، ص٤٨٢ البيت الثانى.
١٧- الديوان ص٥٤٥.

لا أنتَ تقصرُ لى ولا أنا مقصـــرّ أتعبتنى / وتعبتَ هل / من يَحكَمُ[١٨]

وهذه أمثلة لتطابق التفعيلة مع الكلمة الواحدة ومع أكثر من كلمة مما لا يؤدى السكوت عليها إلى خلل إيقاعى، وإنما يزيد المعنى تطريبا، ويجعله أوقع فى نفس المستمع.

ومثل ما سبق على الخفيف قوله.

قدْ ذَهبتُمْ / فى دوركُمْ / وذَهبنا فى نفوسٍ أبَيْنَ إلا احتَسابَا[١٩]

وعلى الرمل

وبنانٍ / مبدعاتٍ / صَوّرت أوجه العذر لعُبّادِ الصنّــــمْ[٢٠]

قد غفونا / وانتبهنا / فإذا نحن غرقى / وإذا الموتُ أمَمْ[٢١]

ومثله أيضا قوله:

ما خَطْبُهَا؟/ [عجبًا وما / خَطبى بها]؟ ما لى أشاطرُهَا الوجيعة مالى؟

دَانيْتُها / [ولصَوتْها / فى مِسْمَعِــى] وقع النبال عطفنَ إثرَ نبـــال

أبكيهمَا / [وكأنّما / أنــــا ثالثٌ] لهُما من الإشفاق والإعـوَال[٢٢]

ستجد فى كل ما سبق أنه من اللائق جدا أن تقف وقفة خفيفــة إثــر نطقــك للتفعيلات الثلاثة الأولى لاستقلال المعنى والوزن معًا، وستجد أيضا أنه من الضرورى أن تصل التفعيلتين الأخريين إذ إن المعنى لم يتم وإن تم الوزن، وهذا ما نعنيه بالسكتة العروضية التى شرط فى صحتها أن يتم معها المعنى فلا يتعلق بما بعده.

ومثل ذلك على البسيط أيضا:

١٨- الديوان - ص ٢٨٨.
١٩- الديوان - ص٥٣٤.
٢٠- الديوان - ص٥٦٧.
٢١- الديوان - ص ص٥٦٨.
٢٢- الديوان - ص ٢٧٥، ٢٧٦.

وَدُونَكم / مثلاً / أوشكتْ أضربُه   فيكم وفي / مصرَ إنْ / صِدقًا وَإن كَذِبَا"[٢٣]

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلو

– – ب –/ب ب –/ – – ب –/– ب –/ – – ب –/ب ب –

تحققت في هذا البيت شروط السكتة العروضية الخفيفة في التفعيلتين الأوليين، فجاز لنا السكوت عليهما.

أما في الشطر الثاني فلا يجوز لنا السكوت حتى وإن وافق الوزن نهاية الكلمات وذلك لعدم تمام المعنى، والأمثلة على التوافق أو التطابق بين الوزن والكلمة أو الجملة أو العبارة في ديوان حافظ كثيرة اكتفينا منها بما يمثل الظاهرة نفسها لإظهار ما قد يحدثه مثل هذا الشئ من تأثير في الوزن عند حافظ.

ولننتقل إلى السكتة في نهاية المصراع الأول "إذ قد يتطابق الشطر مع جملة أو أكثر من جملة، أي أنه يبدأ ببداية جملة وينتهي بنهاية هذه الجملة، أو بنهاية جملة أخرى"[٢٤].

واستقلال الأشطر، كل منها بنفسه، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها، إذ يعتنق الاستقلال العروضي والاستقلال النحوي. أما ارتباط الشطر نحويا بغيره فيعمل في الاتجاه المعاكس، لأنه يخلق في نفس القارئ صراعا بين شعورين. شعور بالاتصال النحوي، وشعور بالاستقلال العروضي"[٢٥].

"ويختلف القراء إزاء هذا الموقف فبعضهم يرجح الجانب النحوي فيقف حين يستدعي المعنى أن يقف، ويصل حين يستدعي المعنى أن يصل، وبعضهم يرجح الجانب العروضي فيقف في أواخر الأشطر، ولو أدى الوقوف إلى شطر الجملة أو الكلمة، وفي كلتا الحالتين يؤدي التنازع بين الشعورين إلى

٢٣- الديوان – ص٢٧٤.
٢٤- انظر – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي – د/علي يونس – ص٢٢٠.
٢٥- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي – د/علي يونس – ص٧٣ : ٧٧.

شئ قليل أو كثير من الشعور بالتوتر، ويشتد هذا الشعور كلما اشتد حاجة أحد الشطرين إلى غيره، كما فى حالة التدوير"[٢٦] (سندرسه فى الظواهر الموسيقية الخاصة).

وتقسيم الشاعر للبيت إلى كتلتين متساويتين يعنى فى المقام الأول احترام الشاعر للسكتة الموجودة فى نهاية كل شطر، فإذا كانت السكتة العروضية الموجودة فى نهاية البحر هى أقوى السكتات الشعرية على الإطلاق إلا أن الشاعر يقيم من نهاية الشطر الأول سكتة أخرى عروضية تتفق مع السكتة الدلالية إذ يميز الشطر الأول جملة مكتملة المعنى ذات تركيب نحوى خاص، وتنتهى مع نهاية الشطر الأول، وقد يكرر نفس التركيب الصوتى النحوى ثانية، وقد يأتى بجملة جديدة مغايرة فى تركيبها للشطر الأول[٢٧]. والأمثلة على ذلك التوازى الدلالى العروضى لا تحصى فى ديوان حافظ ووردت على كل الأوزان تقريبا.

مثل قوله:

وَمَالِى صديقٌ إنْ عَثَرتُ أقالنى ومالى قريبٌ إن قَضَيْتُ بكَاني[٢٨]

هذا البيت قد جمع بين الاستقلالين كليهما العروضى والنحوى

فالأول: قد تمثل فى إيراده الشطر موازيا لتفعيلات الطويل الأربعة فعولن مفاعيلن – فعولن مفاعلن.

لذا حسن للمنشد السكوت عند نهاية الشطر.

والثانى: تمثل فى تمام أجزاء كل شطر من البيت نحويًّا فلم يحتج ذلك من القارئ أن يصارع حاجة فى نفسه إلى إتمام التركيب النحوى للجمل.

٢٦– نفسه ص٧٦، وانظر كتابه – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى ص٢٢٣.
٢٧– بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية يحيى المصرى – ص٥٣.
٢٨– الديوان – ص٤٩٨.

والأهم من هذا وذاك هو الاستقلال الدلالي لكل شطر عن الآخر، ومثله كذلك قوله على الكامل.

عينٌ مُسَهَّدَةٌ، وقلبٌ واجـــفٌ   نفسٌ مُرَوَّعةٌ، وَجَيبٌ خَالِى
يَا بَرْدُ فاحمِلْ قدَ ظفِرتَ بأعزلٍ   يا حَرُّ تلكَ فريســـةُ المُغْتَالِ[٢٩]

ومثله أيضا

وهمٌ أغارَ على النُّهَى وَأضَلَّهَا   فَجَرَى الغَبِيُّ – وَأقصرَ المُتَعَلِّمُ[٣٠]

ومثل قوله:

بكى الشرقُ فارتَجَّتْ له الأرْض رَجَّةً   وضاقتْ عيونُ الكَوْنِ بالعَبَرَاتِ
وياويح للفُتْيَا إذا قيل من لـــــــهَا   وياربحَ للخيراتِ والصَّدَقَـــاتِ[٣١]

وقوله:

فكم فى طريق الشر خيرٍ ونعمــــةٍ   وكمْ فى طريق الطيباتِ شرورُ
أفاضَ كلانا فى النصِيحَةِ جاهــــدًا   وماتَ كلانا والقلوبُ صُــخورُ
وما فاضَ عن فعلِ الأذى قول مرسل   وما رَاع مفتون الحياة نـــذيرُ[٣٢]

كل هذه النماذج وأضعاف أضعافها فى ديوان حافظ تحقق فى بناها الاستقلال بأقسامه الثلاث – العروضى والنحوى والدلالى، فتوازت التفعيلات فى الأول وهدأت النفس للسكتة التى أدت إلى بساطة الموسيقى ووضوحها فنشأ عنهـــا نوع من التوازن فى نفس المستمع، والارتياح فى أذنه واستقامت التراكيـــب فى الثانى فهدَأت من وفزة الصراع الداخلى المتطلع إلى استيفاء الجمل لحقها من الكمال اللغوى، وترجمت شفرة التشكيل فـــى الثالـــث لتضـــع الرســـالة المرجوة على طبق من فضة وتقدمها للمستمع، وبذلك تكون سكتة الشطر قد حققت المنوط بها من أهداف، من خلال تعانق العروض مع النحو مع الدلالة

٢٩– الديوان – ص٢٧٨.
٣٠– الديوان – ص٢٩١.
٣١– الديوان – ص ٤٦١، ٤٦٢.
٣٢– الديوان ص ٤٨٠، ٤٨١.

فى كتل متوازية تعد – بلاشك – لبنة الشعر الأولى التى وضع عليها أسسه الأولية.

أما أمثلة الأبيات التى استقل شطرها الأول عروضيا، ولكنه تعلق بتاليه نحويا فكثيرة جدًا فى ديوان حافظ، وحساسيتها تكمن فى أنها تنشئ صراعًا حادًا بين رغبة القارئ فى الوقوف عند المرسى الأول أى نهاية الشطر الأول، وبين رغبته فى إتمام التركيب النحوى حتى وإن أثر ذلك على التناغم الإيقاعى فى البيت ليصل فعلا بمتعلقه – مثل:

فيا نيلُ إنْ لمْ تجْرِ بَعْدَ وفاتــه   دمًا أحمرًا، لا كُنْتَ يَانيلُ جَاريا[٣٣]

أو خبرًا بمبتدئه، مثل:

غلبَ الخشُوعُ عَليْهمُ فدموعُهُمْ   تجْرى بلا كَلَح ولا استِنْثار[٣٤]

أو صفة بموصفها مثل:

ضمَّتْ إلى التَّاريخ بِضْعَ صَحَائِفٍ   بيضاءَ مثل صحائِفِ الأبْرار[٣٥]

أو فاعلا بفعله مثل:

هُنَا فَمٌ وَبَنَانٌ لاحَ بينهُمَـــــا   فى الشَّرْق فجرٌ تُحيِّى ضوءَهُ الأمم[٣٦]

وقد ضربنا مثالين فى أول حديثنا عن السكتات عن وصل القول بقائله أو وصل المتعلق بمتعلقه، وهذه سكتات قد يلجأ إليها المنشد رغبة فى إتمام التركيب النحوى ناسيا أنه بذلك إنما أفسد أهم شئ فى الشعر وهو وزنه، فالشعر ليس هدفه التقعيد، وإن كان محل استشهاد فى ذلك الباب، إنما هدفه الحقيقى الإمتاع، والإمتاع أول ما يتأتى إنما يتأتى من الوزن، الذى هو روح الشعر، فما الوزن إلا وسيلة لجعل اللغة شعرًا، وأقبح أنواع السكتات التى شاعت فى عصرنا هى تلك التى تراعى تمام التركيب دون تمام التناغم،

٣٣- الديوان ص٤٦٥.
٣٤- الديوان ص٤٦٧.
٣٥- الديوان ص٤٦٩.
٣٦- الديوان ص٤٧٤.

والمستمع الجيد لا يراعى التركيب قدر ما يراعى التناغم الناشئ من إعطاء كل شئ حقه فى النطق فالسكتة لها مواضعها المحمودة. "وحسن تخير المواضع فى الوقفات يزيد النغمة جمالا، كذلك الدقة فى قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت"[٣٧] ولا يدفع المنشد إلى السكتات والوقفات اللطيفة داخل البيت إلا لإظهار جمال لفظ من الألفاظ، أو لا يضاح معنى دق على العامة أو لإحداث نوع من التشويق وإعمال الذهن لدى الملتقى وهو فى كل ذلك إنما يراعى الوزن أولا.

ويبقى لنا بعد كل ذلك أن نتحدث عن الوقفة المعنوية داخل البيت وهى نوع من التصرف فى إيقاع الشعر يتلاعب الشاعر بها وعن طريقها بالمقادير الكمية للوزن ليحدث نوعًا من الانتظار والترقب لدى المستمع، فهى وقفة يحتمها المعنى وأمثلتها عند حافظ كثيرة فهو قد استغلها فى كل أبحره ومثلها عنده قوله:

ما خطبها ؟؟ / عجبًا، / وما خطبى بها؟ مالى أشاطرها الوجيعة مالى[٣٨]

هنا وافق الوزن التركيب فى التفعيلة الأولى كما سلف أن ذكرنا، ولكن انظر إلى وقوفه على "عجبا" وما يثيره من شجن نفسى حاد لدى المستمع مع استنفار لأحاسيسه لتلقى ما بقى من البيت. وقوله:

فالناسُ هذا حَظُّهُ مال / وذا علمٌ، / وذاكَ مكارمُ الأخلاقِ[٣٩]

فالوقفة المعنوية على كلمة (مال) لتمام المعنى دون مراعاة لموسيقى البيت، ثم يصل بين الشطرين، ولا يعد هذا تدويرًا، بقوله (وذا علم) فيحدث تقاطعًا بين الشطرين، وبين التفعيلتين (الأخيرة فى الشطر الأول – والأول فى

٣٧- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٧٢.
٣٨- الديوان – ص٢٧٥.
٣٩- الديوان – ص ٢٨٠.

الشطر الثانى) فلا مراعاة هنا للوزن إلى جوار مراعاة المعنى، ثم الوقــوف على ذاك – لإظهار التقسيم لحظوظ الناس بشتى صنوفهم.

وقد تَحْدُثُ الوقفة المعنوية على تراكيب بعينها وعلى صور معينة وتقسيمات محددة مثل تبادل أطراف الحديث كقوله:

قلتُ انهضى /، قالتْ أينهضُ مَيِّتٌ   من قبْرِهِ ويسيرُ شِنٌ بَالِى [٤٠]

أو بين الإخبار والإنشاء مثل:

لا أنتَ تقصُرُكِى، وَلا أنا مُقصِرُ أتعَبْتنِى وتعِبْتَ، / هَلْ مَنْ يَحكُمُ [٤١]

فالوقفة هنا قد شطرت التفعيلة الوسطى إلى شطرين ولكن البراعة فى الإنشاد التى تؤدى إلى تقصير الوقفة لا تكاد تشعرنا بذلك. وكذلك قوله:

النجمُ مِنْ حُرَّاسِهِ، / والدَّهرُ مِنْ خُدَّامِهِ، / وَ هُوَ العَزِيزُ المُنْعِمُ [٤٢]

هنا حدث التقاطع بين الشطرين فقسم البيت إلى ثلاثة أقسام متوازية

(النجم من حراسه)

(والدهر من خدامه)

(وهو العزيز المنعم)

(مستفعلن / مستفعلن) وقد حتم تمام المعنى ذلك التوقف الذى طغى على موضع السكتة العظمى بين الشطرين، وفى ذلك تصرف غير عادى فى إيقاع البيت، ومثله:

قد ضمنا ألمُ الحياةِ وكُلُّنا   يَشْكُو، / فنَحْنُ عَلى السَّواءِ وَأنتُمُ [٤٣]

وقف على كلمة الحياة، ثم قسم التفعيلة الأولى من الشطر الثانى إلى نصفين، ولهذا بعد دلالى عميق فكأنه بوصله بعد وقوفه على "يشكو" إنما يعانى مــر هذه الشكوى، وألم ما هم عليه جميعًا ومثل وقوفه على القول وقائله قوله:

---

٤٠ – الديوان – ص ٢٧٦.
٤١ – الديوان – ص٢٨٨.
٤٢ – الديوان – ص٢٩٠.
٤٣ – الديوان – ص٢٩٢.

يَهِيبُ بِنا :/ هذا بِناءٌ أقمتُــــــهُ   فلا تهدِمُوا باللهِ ما كنتُ بَانِيَا

يصيحُ بِنا :/ لا تُشعِرُوا الناسَ أنني   قضيتُ وأنَّ الحيَّ قدْ بَاتَ خَالِيًا[44]

فوقفته هنا معنوية بحتة يفصل بها بين القول وقائله دون مراعاة لموسـيقى البيت على الإطلاق. وقد يفصل بها بين جمل تامة مثل.

إذا سكتنا تناجَوْا /، تلكَ عادَتُهمْ   وإن نطقْنا تنادَوْا /: فِتْنَةٌ عَمَمُ[45]

وقد يحتم الوقفة المعنوية التنوع فى المخاطبية كقوله:

يا عينُ سُحّى / يا قلوبُ تفطَّرى   يا نفسُ رقِّى / يَا مُرُوءَةُ وَالِى[46]

فهناك تقاطع متطابق تمامًا بين التفعلتين الأولى والثانية فى كل شـطر مـن الشطرين لم يراع فى التوقف عليه موسيقى البيت قدر مراعاته للمعنى.

وبعد التحدث عن أنواع السكتات سواء أكانت سكتة الشطرين وهـى أقـوى الأنواع جميعا، أو السكتة العروضية التى يتم فيها معنى الجملة مـع إيقـاع التفعلية، أو السكتة المعنوية التى لا تراعى الإيقاع وإنما تراعـى الانسـياب نحو تمام التركيب وتبقى السكتة الأخيرة وهى سكتة آخر البيت، أو السـكتة بين البيت والبيت الذى يليه وهى فواصل النغم فى القصيدة كلهـا، أو هـى الشاطئ الذى ترمى القصيدة كلها بأمواجها عليه وتسحبها من جديد لتعيد نفس الكرَّة فهى إذن الأساس الذى عليه يرتكز الإيقاع فى القصيدة مجملة ويهمنـا منها ما شذ عن التضمين أو التعليق بما يليه، إلا من ناحية الوحدة العضوية، أى ما تم معنى البيت فيه بتمام إيقاعه وأمثلته كثيرة نذكر منها قوله فى مديح الإمام محمد عبده.

إننى والَّذِى يَرَى مَا بِنفْسِى   لمَشُوقٌ لِظِلِّ تلكَ الرِّحَـابِ

٤٤- الديوان – ص ٢٦٤.
٤٥- الديوان – ص٤٧٦.
٤٦- الديوان – ص ٢٧٨.

خَشَعَ البحرُ إذ ركبَتْ جواريـــــهِ خشوعَ القلوبِ يومَ الحِسَابِ
يتجلّى كأنَّه صُحُفُ الأبـــــــــرَارِ منشورةً بيومِ المآبِ
علمتْ من تقلُّ فانبَعَثَتْ للـــــــقصدِ مثلَ انبعاثِهِ للثَّوَابِ
فهْيَ تسرى كأنَّهَا دَعْوَةُ المضطـــرِّ في مسبحِ الدُّعَاءِ المُجَابِ
وضياءُ الإمامِ يوضحُ للرُّبـــــانِ سُبُلَ النجاةِ فوقَ العُبَابِ[47]

إذا تأملت هذه الأبيات جيدا لوجدت تناميا دلاليا يتماشى مع التنامى الإيقاعى إلى آخر البيت وينبتر بانبتاره عند تمام الجملة بمعناها، فلا تستطيع أن تسقط ركنا واحدًا من أركان أية جملة من جمل الأبيات السابقة إذ هناك عناق حاد بين الإيقاع والتركيب يمكننا أن نسميه بالتضامن "الوزن تركيبى" هذا التضامن الذى دل على وصوله إلى ذروته ذلك التدوير الذى إن دل فإنما يدل على أن حافظا قد ألقى بالعصا، وهو يعرف مداها جيدًا فالأبيات كما هو واضح خالية مما يمكن أن يكون حشوًا أو تضمينا، أو استدعاءً للقافية، وإنما هى بمثابة بنية شعرية تتراكب فيها الأبعاد، ويتساوى المبنى والوزن بصورة دقيقة فريدة فأوزان الأبيات تتراكب مع بعضها البعض، وتتتابع دون مراعاة لسكتة شطر أو وقفة معنى فلا يصد تدفقها سوى القافية التى تنتهى عندها تجربة كل بيت بعنصريها الوزنى والتركيبى، فانظر إلى "فاعلاتن" الأخيرة من الشطر الأول "وفاعلاتن" الأولى من الشطر الثانى وكيف أنهما اشتركتا معًا فى كلمة واحدة فى الأبيات الخمسة الأخيرة كدليل على أن تضامن الوزن مع التركيب قد خلقا نوعا من الإيقاع جديدًا ألغيا فيه كل أنواع السكتات والوقفات حتى الضرورى منها سعيا منهما فى الوصول إلى هدف واحد وهو نهاية البيت الذى تكتمل جميع البنَى مع اكتماله، وقد بلغت أبيات هذه القصيدة

٤٧- الديوان – ص ٢٣، ٢٤.

ثلاثين بيتا. كان منها تسعة عشر بيتا مدورًا وهذا دليل قاطع على اســتئثار السكتة الأخيرة بنصيب الأسد من اهتمام حافظ في هذه القصيدة.

خشعَ البَحْرُ إذ ركبتَ جَواريـــــهِ خُشُوعَ القُلوبِ يوْمَ الحِسَابِ

خشعلبحـــ/ـــرُ إذ ركب/تجواريهخشوعلـ/قلوبيو/ملحسابي

فاعلاتن/متفعلـن/فعلاتـــن – فعـــلاتن/متفعلـــن/فاعلاتـــن

– ب – –/ب – ب –/ب ب – – ب ب – –/ب – ب –/– ب – –

بات يغنيه عن مكافحة البحـــــر ورُقبى النجوم والأقطاب

باتيغنيـــ/ـــهعنمكا/فحتلبحـــــــــروررقبنـــ/نجومولـــ/أقطاب

فاعلاتـــن/متفعلـــن/فعلاتـــن – فعـــلاتن/متفعلـــن/فعْلاتـــن

– ب – –/ب – ب –/ب ب – – ب ب – –/ ب – ب –/– – –

تأمل جيداً ذلك الاندماج الحادث بين التفعيلتين الثالثة والرابعة لتتأكد تمامًا من عدم ضرورة الوقف على إحداهما إذ لا يحتم الوقفة هنـــا لا عـــروض ولا تركيب، ثم تأمل التشابه شبه التام في توزيع المقاطع بين البيتين والتعادل في نسب ذلك التوزيع والذي يكاد يحدث تماما في بقية أبيات القصيدة حتى ما لم يدور منها كتأكيد على حتمية الوقوف عند آخر البيت فقط" ودقق جيـــدا فـــي ذلك الانسياب الوزن تركيبي الذي ساق حافظا إلى أن يصوغ أحد عشر بيتا متتابعين على نفس النمط المدور وكأن الموسيقى تذوب في المعنى لإخـــراج ظاهرة إيقاعية تسعفنا تجلياتها في إيضاح بعض الأمور تتعلق بما نحن فيه – هي –

١– كان الشطر في تصور نقادنا القدماء وحدة إيقاعية قائمة بذاتها مما جعلهم يفضلون استقلال الشطر عن قرينه في سياق البيت، حتـــى لا يـــتحطم الاستقلال الإيقاعي للشطر[٤٨].

---

[٤٨]– قواعد الشعر – ثعلب – ص٦٦ تحقيق رمضان عبدالتواب – الخانجي ١٩٩٥م.

٢- على الرغم من ذلك فإن الشعراء لم يكترثوا بهذا النوع من التوقف بين الشطرين، فأدمجوا الشطر فى الشطر وعلقوه به تعليقا يبرز نمطا من أنماط التنويع الإيقاعى، بالتصرف فى التركيب اللغوى والبناء العروضى، وهو فعل تتبدى حيويته الإيقاعية حين القراءة والإنشاد[٤٩].

٣- معنى هذا أن تصور النقاد لعلاقة الشطر بالشطر إيقاعيا يمثل تجاوزًا لواقع الممارسة الشعرية التى تبدع إيقاعاتها بكيفيات متعددة تجنح فيها صوب الاستقلال حينا وصوب الإدماج حينا، على نحو ما فى الخفيف وبعض قصار الأوزان[٥٠].

٢- الزحافات والعلل وعلاقتهما بالإيقاع فى شعر شوقى:

الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعرى، ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هى مقيدة بقواعد وأصول معينة[٥١].

"فالزحاف – عند العروضيين – تغيير يطرأ على التفعيلة، ولا يكون إلا فى ثوانى الأسباب، وقد يكون هذا حذفا أو تسكينا، والعلة تغيير يلحق بالعروض والضرب أحدهما أو كليهما.

فالزحافات قد تلحق بتفعيلات الحشو أو الضرب أو العروض والعلل تختص بالعروض والضرب و لا تدخل الحشو.

والزحافات خاصة بثوانى الأسباب، والعلل تلحق بالأسباب والأوتاد.

والزحافات عارضة، قد تصيب بعض التفعيلات دون بعضها الآخر، والعلل ثابتة لازمة، إذا دخلت بيتا فلابد أن تدخل بقية الأبيات بنفس الطريقة

٤٩- نقد الشعر عند العرب – أمجد الطرابلسى – ص١٧٩.
٥٠- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر بن خليفة بن إدريس – ص٤٦.
٥١- العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد فيه – د/فوزى عيسى – ص ٢٥ – دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية ١٩٩٩م.

(باستثناء العلل الجارية مجرى الزحاف)[٥٢].

فالزحافات والعلل هي أشياء من قبيل الخروج على النسق، "وللخروج على النسق وظائف في الشعر وغيره من الفنون، فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[٥٣].

وللخروج على النسق طريقتان: كسر الوزن، وبعض أنواع الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف، وهما طريقتان مختلفتان، يهمنا منهما الزحاف الذي "يأتي في مواضع معينة، وفي صور معينة، وكلاهما معروف سلفا، إذ تقره التقاليد السائدة، وتحدده القواعد تفصيلا"[٥٤]

والعلل والزحافات تكمن حساسيتهما في أنهما يقومان بعملية إخلال جزئي بالنظام الكمي، والنظام الكمي – كما أسلفت الدراسة – يقوم على ترتيب معين لعدد من المقاطع على أساس أنواع هذه المقاطع من حيث الطول والقصر، أي أنه يقوم على عدد المقاطع، وأنواعها، وترتيبها، والزحافات والعلل يؤديان إلى اختلاف بين بعض التفاعيل المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء، والقواعد التي وضعها العروضيون"[٥٥].

وقد عَدَّ قدامة بن جعفر الزحاف عيبا من عيوب الوزن، وقيل منه "ما كان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال، ولا اتساق، ولا افراط يخرجه عن الوزن"[٥٦].

٥٢– النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – د/علي يونس – ص ٤٥.
٥٣– نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي – د/علي يونس – ص١٧٢.
٥٤– المرجع نفسه – ص١٧٢.
٥٥– نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي – د/ علي يونس – ص١٧٢.
٥٦– نقد الشعر – قدامة بن جعفر – ص٢٠٧.

وجزم الفارابى بأن الزحاف إنما هو تزيين للوزن خاصة حين تكثر السواكن، ويثقل مسموع القول، لأن فيه كما قال "شبه راحة للنفس عما يثقل عليها مسموعه"[٥٧].

وما أيسر أن يجزم بأن السبب فى تضاؤل نسبة استخدام الأبحر الصافية عند حافظ هو أن البحر الصافى يتكون من تكرار تفعيلة واحدة فى كل البيت بشكل ثابت ليس فيه تنويع، لذا فإن مثل هذه التفاعيل لا تستطيع أن تمنحنا التنوع فى النغم، الذى يمنحنا إياه الوزن المركب من تفعيلتين إذ ينتج عن هذا التركيب ثراء فى النغم يدفع الأذن إلى الإحساس بانتظام النغم، ومن هنا يلاحظ شيوع وكثرة الزحافات والعلل فى الأوزان المفردة لإحداث ذلك التنويع المطلوب فى النغم.

"فالبحور وحيدة الصورة فى الشعر العربى (الرجز مثلا) تتعرض للإبدال بكثرة، بينما تنتفى فى البحور المكونة من تفعيلتين متغايرتين (الطويل والبسيط) عملية الإبدال، تبلغ الحدود ذروة صرامتها فى الأنظمة الإيقاعية التى تتصور البحر مؤلفا من تكرار لوحدة معينة، وفى هذه الصرامة أسر للقوى المبدعة فى الفنان الخالق ذاته، لكن الفاعلية الخلاقة عند الفنان تحاول دائما أن تنطلق خارج الأطر مسبقة التصوير ويخلق ذلك توترًا بين الفنان والأنظمة الإيقاعية فى لغته، وبقدر ما يستطيع الفنان تجاوز الصرامة مع البقاء – فى الوقت نفسه – فى سياق الانتظام، الذى يشكل جوهر الإيقاع فى الأنظمة التى يسمح النموذج الرياضى بتشكلها يكون غنى المعطيات النغمية المتبلورة فى شعر لغة من اللغات، ويمكن هنا أن يتحدث المرء عن فعل المقاومة التى يضعها نظام معين فى وجه الفنان الخالق"[٥٨].

٥٧– الموسيقى الكبير – الفارابى أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان – ص١٠٨٩–١٠٩٠، تحقيق غطاس عبدالملك – القاهرة – دار الكتاب العربى.

٥٨– فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب – ص١٥٣.

"وما أكثر ما ترضى الأسماع العربية عن أى تصرف يقع فى التراكيب والعلاقات الشعرية بأى صورة من تلك الصور، مما كان يحدث بالغريزة والفطرة، ومن ثم فإن الحديث عما هو أصلى، وعما هو فرعى من الأجزاء التى يوزن بها الشعر، ليس إلا فعلا منهجيا، قصد به ضبط إيقاعات الأوزان، وحصر صورها، فقد كان الشعراء القدامى عندما ينظمون الشعر يتركون العنان لآذانهم، والمعرفة النظرية بالبحور كانت مجهولة تماما لديهم، إنهم كانوا يستعملون من جميع المتواليات الإيقاعية الواحدة مكان الأخرى كلما كانت تبدو لهم تحدث نفس التأثير فى أسماعهم، دون أن يلقوا بالا إلى أنه يمكن تصور واحدة من هذه التفاعيل كنموذج أو أصل تتفرع عنه جميع التفاعيل الأخرى، ووجود عدد كبير من الصور لكل نموذج إيقاعى يدعم ما نحن بصدده، وقد تجلى ذكاء الخليل فى اختيار مستفعلن أصلا تتفرع عنه مُتْفعلن – مستعلن – متعلن – لأنها تتكون من ستة حروف بينما تقل عنها التفعيلات الأخرى فى عدد الحروف"[٥٩].

"ومعنى هذا أن الزحاف فى الشعر يختص بالموزون أى الفعل الشعرى، وليس مختصا بالموازين أى التفاعيل المجردة، ومن هنا فإن قواعد الزحاف فى موازين البحور لا تتاح دائما فى الموزون إلا إذا انعدم وجود المانع، وهو ما تحكمه قواعد الوزن لا الميزان، فليس كل ما يقع بين الأوتاد يجوز الزحاف فيه قياسًا على زحاف الموازين"[٦٠].

"وقد قام الخليل وآخرون من العروضيين بتصنيف الزحافات إلى حسن وصالح وقبيح، وقد اتفقوا على استقباح الزحافات المزدوجة وذلك لخروجها الحاد على النسق، فكل منها يؤدى إلى اختلاف بين التفعيلتين المتناظرتين،

٥٩- نظرية جديدة فى العروض العربى – ستانسلانس جويار – ترجمة منجى الكعبى ص١٣٥، ١٣٦.

٦٠- دائرة الوحدة فى أوزان الشعر العربى – عيد الصاحب المختار – ص٦٣.

وهو اختلاف يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع فى كل منهما، ولـذلك يعـدون الزحاف المزدوج محصلة زحافين مفردين كما أن هذه الزحافات شاذة فـى الاستعمال. وهذا وذاك يفسر اتفاقهم على وصفها بـالقبح، أمـا الزحافـات المفردة فأكثرها فى تصنيفاتهم، إما حسن وإما صالح، وقليل منهـا وصـف بالقبح، وقد اختلفوا فى حكمهم على هذه الزحافات"[٦١].

والخروج على النسق الإيقاعى – مهما نبا وكثر – قـد يكـون مقبـولا إذا أحسسنا من خلال القصيدة – أنه صادر عن إرادة الشاعر واختياره، وأفضل ما يشعرنا بذلك أن يكون للخروج على النسق وظيفة تعبيرية، وربما اختاره الشاعر بحاسته الفنية دون أن يكون واعيًا بوظيفته التعبيرية كل الوعى، وقد أراد بعض النقاد أن يجعل لكل زحاف على حدة قيمة تعبيرية فى الموضـع الذى وقع فيه، ومعنى ذلك أنه يريد إقامة توافق حرفى بين الزحاف والمعنى. ففى رأى Fussell أن كل تنويع وزنى Variation غير متوقع يمكن أن يكـون علامة على الدهشة لإلقاء الضوء على تحول مفاجئ فى الفكر أو الشعور أو علامة على وجود فجوة أو مقاطعة"[٦٢].

ويبقى لنا أن نتساءل إذا كان الأساس الكمى يعنى ترتيب عدد من المقـاطع تبعا لكمها، فكيف يجاز فيه الزحاف الذى يؤدى إلى الاختلاف الكمـى بـين المقاطع المتناظرة؟

وللإجابة عن هذا التساؤل علينا من خلال استقرائنا لشعر حافظ – أن نفـرق بين ثلاثة أنواع من الزحاف اقتداءً بأستاذنا الدكتور (على يونس) فى نظرته الجديدة فى موسيقى الشعر العربى حتى نبتعد عن التفريعات الكثيره لأنـواع الزحافات والتى اشتملت عليها بطون الكتب القديمة.

٦١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص ١٩٢، ١٩٣.
٦٢- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر – د/على يونس – ص ٢١٠.

١- أما النوع الأول:

الذى يؤدى إلى الخروج على النسق بشكل حاد فيسبب إحساسًا بما يشبه الاختلال أو الكسر، ومن أمثلته الزحاف المزدوج، مثل الشكل - الذى يجعل "فاعلاتن" مناظرة لـ "فعِلاتُ"[٦٣] وفى هذا اجتماع للخبن مع الكف وهذا النوع من الزحاف نادر الورود فى الشعر العربى قديمه وحديثه[٦٤] وهو منعدم الوجود تماما عند حافظ الذى كان يلتزم فى أوزانه إلتزاما صارمًا، إذ لم نكد نقع فى كل ما جاء على تفعيلة "فاعلاتن" سواء فى بحر الخفيف أم الرمل أم المديد على مثل هذا الزحاف اللهم إلا فى بيت واحد لم نشعر فيه بمراعاة حافظ للنسق العام للقصيدة التى يستهلها بقوله:-

لاحَ منهَا حَاجبٌ للنَّاظِرِيَن　　　فنسُوا باللَّيْل وضَّاحَ الجَبين

ومحت آ/يَتُهَا آ/يَتُــــه　　　وَتَبَدَّتْ/فتنة للـ/عالمـين

فعلاتن / فعلاتن / فعلو　　　فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن[٦٥]

هناك من يحسب من العروضيين مدة الهمزة مدة إشباع إذ إنها لا تحتاج من القارئ أن يعطيها حق الحرف الساكن من النطق وبخاصة إذا كان حرف مد، وعلى ذلك التصور تكون التفعيلتان الأوليان على وزن "فعلاتُو" أى بإشباع حركة التاء الأخيرة فى التفعيلة، وبعيدًا عن كل هذه التصورات فإن المتأمل فى هذا الشطر يشعر بعدم تساوٍ فى الكم بينه وبين ما حوله من أشطر سواء ما جاء قبله وما جاء بعده إذ لا يأخذ من نَفَس القارئ قدر ما يأخذه سالفه وتاليه من أشطر.

ومن هذا النوع أيضا ما يسمى "العلل الجارية مجرى الزحاف" كالخرم والخزم وهذه أنواع تكاد تكون منعدمة فى الشعر العربى كله أيضا. وهو لما

٦٣- المرجع نفسه - ص ٣٤.
٦٤- العروض العربى - د/فوزى عيسى - ص٢٧.
٦٥-نظرة جديدة فى موسيقى الشعر - د/ على يونس - ص ٣٤.

فيه من نشوز يعد خروجا على النسق ولا يعد جزءًا من النسق، وهو لا ينفى وجود النظام الكمى لأن طبيعة الإيقاع الشعرى تقوم على الجمع بين النسق والخروج عليه، ثم إن أثره فى النسق العام للقصيدة ضئيل لأنه لا يرد فى قصيدة إلا مرة أو مرتين أو مرات قلائل، ولا يظهر أثره إلا على مستوى البيت إذا عزلناه عن أبيات القصيدة الأخرى"[٦٦].

٢- النوع الثانى:

"وهذا النوع لا يؤدى إلا إلى تفاوت يسير، بأن يجعل المقطع الطويل مناظرًا لمقطعين قصيرين متتاليين، وهو يساويهما أو يقاربهما زمنيا، ولكن النظام الكمى يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها، لا على كم التفعيلة مجملة، ومن هنا يأتى الشعور بالتفاوت ولكنه تفاوت يسير لا يهدم النسق"[٦٧].

ومن هذا النوع الإضمار الذى يحول متفاعلن (ب ب – ب –) إلى مُتْفاعلن (– – ب –) وتحول إلى مستفعلن (– – ب –) وهذا يكثر جدًّا فى الكامل عند حافظ كما عند سالفيه وتابعيه من الشعراء ومن أمثلته.

من لى[١] بتر/بية البنات فإنـــها ... فى الشرق[٢] عـ/لَة ذلك الإخفاق

الأم[٣] مد/رسة إذا / أعد[٤]دتـــها ... أعد[٥]دت شعـبا ط[٦]يب ال/أعراق

الأم[٧] رو/ض إ[٨]ن تعهـ/ده الحيا ... بالرّى[٩] أو/راق أيَّمَـــا إيراق

الأم[١٠] أســ/تاذ الأ[١١]سا/تذة الألى ... شغلت مآثرهم مدى الآفـــاق[٦٨]

هناك إحدى عشرة تفعيلة مزاحفة من مجموع أربع وعشرين تفعيلة أى ما يقرب من نصف مجموع هذه التفعيلات، وهذه أبيات اختيرت بطريقة عشوائية وهناك من أبيات الكامل ما تحتل فيه مستفعلن ما يقرب من ثلاثة أرباع تفعيلاته، والناظر إلى بحر الكامل أو الوافر فى ديوان حافظ، يلحظ

٦٦- انظر الديوان ص٢٠٧.
٦٧- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر – د/على يونس – ص٣٤.
٦٨- الديوان ص٢٨٢.

كثرة دخول زحافي الإضمار والعصب عليهما بالقياس إلى غيرهما من الأبحر المتجاوبة التفاعيل كالطويل والبسيط، إذا إن تركيب هذه الأخيرة يسمح طبيعيا بتنويع الإيقاع، أما الأولان فأحيانا تصيب الزحافات تفاعيل البيت الواحد جميعها، ولولا أن الناقد يتابع جيدًا بقية أبيات القصيدة لالتبس معه وزن الكامل ولتشابه مع الرجز في وزنه، فطبيعة الإيقاع عند حافظ يغلب عليها التنويع أو إيجاد التقابل شبه التام بين تفاعيل البيت موحد التفعيلة لإحداث شئ من النغم بالإقلال من استخدام التفاعيل الصافية ومن أمثلة العصب في الوافر.

أقصرَ الزّعْــ/فران لأنـــ/تَ قصرٌ   خليقٌ أن/يتيهَ على النجـ/وم

مفاعَلْتُن .← تحول إلى مفاعيلن (ب – – –) وكان أصلها مفاعَلَتُنْ ← (ب – ب ب –). هنا سكن الخامس المتحرك على سبيل العصب.

كلا عَهْدَيْــ/ك للأجيا/ل فخـــرٌ   وزهوٌ للـ/حديث وللقـــديم

ثوى بالأمـ/س فيكِ عُلاً ومجدًا   وأنت اليو/م مثوى للـ/علوم

فمنْ نُبُلٍ/إلى مَجْـــــــدٍ/أثيلٍ   إلى علم/، إلى نفـــع/عَميم[٦٩]

في الأبيات الثلاثة الأخيرة نجد عشرة تفاعيل زوحفت من مجموع اثنتي عشرة تفعيلة على "مفاعلتن" إذا أسقطنا "فعولن" من الحساب، وفي هذا الزحاف تلاعب بصورة المقطع لا بمقداره وهذا التلاعب يعطينا نوعًا من النغم الذى يحدث إيقاعًا طربًا يزيح الرتابة تمامًا عن البحر موحد التفعيلة، وهذه زحافات صادرة في مجملها عن شبه إرادة من حافظ سواء أكان واعيا لذلك أم غير واع فالرجل يقارن بين عصرين مربهما قصر الزعفران وهما عصران زاهيان أحدهما يحمل عبق التاريخ والأخر يحمل أريج العلم لذا يتناسب معهما التأرجح بين السكون والحركة فالقصر خرج عن المألوف عنه

٦٩- الديوان ص١٠٦.

كمكان للنبل والمجد إلى ما أصبح عليه كمنبع للعلم والنفع وهذا الخروج عن المألوف واقعيا يسوغ للشاعر أن يخرج إيقاعيا ليحدث بتسكين المتحرك فى مفاعلتن نوعا من المقارنة بين ما كان وما صار، فهناك إذن توافق حرفى شبه تام بين الزحاف والمعنى.

٣- النوع الثالث:

وهو الذى يؤدى إلى تفاوت أخف من الأول وأوضح من الثانى إذ يجعل أحد المقاطع فى تفعيلة قصيرًا ونظيره فى تفعيلة أخرى طويلا، كالتناظر بين: مستفعلن أو متفعلن، وبين فعولن/ وفعول وبين فاعلاتن/ وفعلاتن، وهو تفاوت محدود لأنه يمس نسبة محدودة من التفعيلة[٧٠] وسنأخذ أمثلة لكل تفعيلتين على حدة لنصل إلى الأثر الإيقاعى للزحاف فى مثل هذه المواضع.

أ- تحويل مستفعلن إلى متفعلن – أى حذف الثانى الساكن، ويسمى ذلك خبنا كقوله.

فهَانَ فى/عينه ما كان يَكبرُهُ	من الأكا/سر والدنيَا بأيديهـــا
وقَالَ قو/لَة حقٌ أصبحتَ مثلا	وأصبح الــ/جيل بعدَ الجيلِ يَروِيها
أمِنْتَ لــ/مّا أقمتَ العَدْل بَيْنَهُمُ	فنِمْتَ نو/مَ قرير العينِ هانيهـــا[٧١]

التفعيلات الأولى من كل شطر فى هذه الأبيات بها خبن إذ حذف ساكن "مستفعلن" الثانى (– – ب –) لتصبح (متفعلن) (ب – ب –) أى مقطعان قصيران، وآخران طويلان إذ قصر مقطعا طويلا لإحداث نوع من التنويع الإيقاعى الذى يتناسب مع حالة الفارسى الذى راعه منظر عمر بن الخطاب الذى افترش البسيطة وتوسد الرمال فجعلته الدهشة يصوغ عبارته المشهورة "عدلت يا عمر فأمنت ونمت" فجِدَّةُ التعبير تخطت رتابة الإيقاع فنوعت فيه لتساعد على نقل الصورة الحادثة.

٧٠- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٣٥.
٧١- الديوان ص٩٠.

ومثله ما يحدث بحذف خامس فعولن الساكن ليصبح فعولُ فيما يسمى بالقبض الذى يحدث خللا فى نسب المقاطع قد يقصده الشاعر لحاجة فى نفسه، كقوله مثلا.

فمن أ/نا بين/ملوك الـ/كلام	ومن أ/نا بين/كرام الـ/حسب
فعولُ/فعولُ / فعولن / فعولْ	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعِلْ
ب – ب/ب– ب/ب – –/ب – ب	ب – ب/ب – ب/ب – –/ب –

قبضة للتفعيلات فى الشطر الأول اضطره لقبض ما يقابلها فى الشطر الثانى وذلك لإحداث نوع من التوازن حتى وهو خارج عن الأصل. ولم ينفرد ذلك البيت بهذا الخروج فقط وإنما وجدناه يتبعه بقوله.

وتنظ/م فىَّ عقودَ الجُمـــــان	وتنثـ/ر فوقى نثارَ الذَّهَـبْ
وأكر/م حتى كأنَّى نَبَغْـــتُ	وَقُمتُ/لمصرَ/ بما قدْ وَجَـبْ
فماذا/أتيت/منَ البَاقِيـــاتِ	وهذا شَبَابِى ضَيَاعًا ذهــبْ
عَمِلتُ/لقومـ/ـى جُهْدَ المُقِلّ	علَى أنـ/ـه عـ/مَلٌ مُقتضَبْ[٧٢]

هناك ثمانى تفعيلات فى حشو الأبيات قبضت على سبيل التنويع الإيقـاعى الذى تجلى أولا فى اختياره للوزن نفسه فوزن المتقارب وزن راقص مرح، وثانيا فى تنويعه فى نسب مقاطع الوزن ذاته إذ قصرها من مقطعين طويلين وثالث قصير إلى العكس فى محاولة غير واعية لنقل ما يعتمل فى نفسه من سعادة بتكريمة، هذه السعادة التى دفعته لأن يختزن مساحة الزمن حتى يشى لفظه عما بداخله فحمل الإيقاع هذا العبء، وقد قام به خير قيام ومثل هذا فى وزن الطويل

٧٢- الديوان ص١٧٦.

وأودَعتَ تقريرًا الــ/وداع/مُغايـــزًا	رأينا جفاءَ الطبْع فيها مُجَسَّــــــدًا
فعولن – مفاعيلن – فعولُ – مفاعلن	فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعَــلن
غمزتَ/بِهادينَ الـــنبىّ/وإنّنــــــا	لنغضَــ/بُ إنْ أغضبتَ في القبْرِ أحمدًا[٧٣]
فعولُ – مفاعيلن – فعولُ – مفاعلن	فعولُ – مفاعيلن – فعولن – مفاعـــلن

بالمقابلة بين التفعيلتين الأولى (وأودع ← فعولن ← ب – –)

والثالثة (وداع ← فعولُ ← ب – ب)

فكمال الأولى يتناسب مع تمام الإيداع الذى تركه اللورد كرومر فى تقريـــره عن مصر، ونقص الثالثة يتناسب مع قطع الصلة بـــالوداع إذ الـــوداع بتـــر لعلاقة يناسبه القبض الذى هو بتر لكمٍّ – ومثلها قبض التفعيلة الأولـــى مـــن البيت الثانى فالغمز انتقاص قدر يناسبه القبض الذى هو انتقاص قدر أيضـــا، وكذلك قبض التفعيله الثالثة من هذا الشطر "نبى ← فعولُ" فكان غمزة فـــى أول البيت قد انتقص بالفعل من قدر النبى صلى الله عليه وســـلم (فـــى كـــم المقاطع لا فى المكانة) يستطاع القول بأن للزحاف وظيفة تعبيرية لا تتكـــر اختارتها حاسة حافظ الفنية دون وعى منها بتلك الوظيفة وإذا نظرنا إلى مـــا قد يحدث للتفعيلة "فاعلاتن" (– ب – –) من حذف للثانى الساكن على سبيل الخبن نجد أن حافظا يكثر من هذا الزحاف وفى بحر الرمل على الأكثر ثـــم يتبعه بالخفيف فالمديد، وقد أكثر من هذا فى الرمل بالـــذات لكونـــه بحـــراً متساوى الأوزان فلنطالع بعض نماذج هذا التنويع الإيقـــاعى فـــى محاولـــة للكشف عن دلالاته، فقد قال راثيا الإمام محمد عبده.

آذنتْ شمْــ/سُ حَياتى/بِمَغيب	وَدَنا المنْــ/هلُ يَانَفْــ/سُ فَطيبى[٧٤]
فاعلاتن / فعلاتن /فعلاتن	فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن
– ب – –/ب ب – –/ب ب – –	ب ب – –/ب ب – –/ب ب – –

[٧٣]– الديوان ص٣٤٣.

[٧٤]– الديوان ص ٥١٧.

ظاهر جدًا للمتأمل أن المد فى التفعيلة الأولى يتناسب تماما مع نضوب آمال حافظ فى طول البقاء وبخاصة أن قصة هذه القصيدة تؤكد ذلك فقد توافق أن رثى ستة شعراء الإمام محمد عبده ووقفوا على قبره ولمًا أن حانت ذكـراه كان خمسة منهم قد توفوا وكان حافظ سادسهم بنفس ترتيب رثائهم للإمـام، إذن هناك شبه يقين بحتمية الموت وهذا ما جعله يضع فى المـد الأول مـن التفعيلة كل زفراته اليائسة فجاءت بهذه الصورة لتنقل ما يعتمل بنفس حـافظ مقارنة بتالياتها الخمسة، فإذا تركت لواعيتك أن تعقد مقارنة بين.

"فاعلاتن الأولى آذنت شمـ / وفعلاتن الرابعة وَدَنَلْمِدَ"

لترى ما يضيفه مد الأولى من بعد نفسى عميق يتناسب إيقاعيا مع الرحيـل الأخير لشمس الحياة، وما يضيفه حذف مد الرابعة من إيحاء بدنو المـوت، إذن تطويل الأولى إيحاء بالبعد وتقصير الرابعة إيحاء بالقرب الشديد، وهـذا هو فعل الموسيقى ومثل هذا قوله فى رثاء الدكتور شبلى شميل

سكنَ الفيـ/لسوفُ بَعْدَ اضْطرابِ   إنَّ ذَاك السـ/كون فصلُ الخِطابِ[٧٥]

فعلاتـــن /   فاعلاتـــن /

لا حاجة بالشاعر هنا للمد فالموت قد تم فعلاً، وكل شئ قد سكن وفـى مـد الشاعر للصوت ما يشبه الصراخ الذى قد يوقظ الموت من جديد على قـول من قال من الفلاسفة "الموت نائمٌ لعن الله من أيقظه" فحافظ آثر الإسراع فى النطق تناسبا وحالة السكون أما فى حالة التأكيد الحادث فى التفعيلة الأولـى من الشطر الثانى فله أنْ يمد كما شاء لأنه هنا ابتعد عن منطقة السكون وهذا هو فعل التنويع فى مقادير الأوزان. وتأمل كذلك قوله:

ذاكَ مــــا بَيْنَ صَحْوَةٍ وَعَشِيِّ   شامخ مَن / صُرُوح آل عليِّ

وَهَوَى عن / سَمَاوَةِ العرش مَلْكٌ   لَمْ تُمتِّعْ بِعَــــهْدِهِ الذَّهبِيِّ[٧٦]

---

[٧٥]- الديوان ص ٤٩٥.

[٧٦]- الديوان ص ٥٠٤.

سنعقد مقارنة بين "فاعلاتن الأولى من الشطر الثانى فى البيت الأول، وفعلاتن الأولى من الشطر الأول فى البيت الثانى. لنرى. أن المد فى الأولى يتناسب مع شموخ الصروح وعلوها، والتقصير فى الثانية يتناسب إيقاعيا مع السقوط السريع، فللموسيقى لعب حتى فى المقارنات المادية ومثل هذا الشئ حذف ثانى "فاعلن – ب –" الساكن لتصبح فعلن كما جاء فى قول حافظ على البسيط"

لِمِصْرَ أمْ/لِرُبُو/ع الشَّامِ تَنْـ/تَسِبُ   هُنَا العُلاَ/ وَهُنَا/كَ المجْدُ والـ/حسبُ[٧٧]

متفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلو   متفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلو

فقد وقع الخبن فى ست تفعيلات من مجموع ثمانية وإذا كان أكثر العروضيين يقول: الخبن فى فاعلن كثير، وهو أحسن من الخبن فى مستفعلن"[٧٨] "هناك من المحققين من تنبه إلى أن الخبن فى "مستفعلن" إنما يحسن فى أول الصدر وأول العجز"[٧٩]

ووقوعه فيهما حسن جميل، تميل إليه الأسماع، وترتاح إليه النفوس، وهذه ملاحظة قيمة يمكن ملاحظتها جيدا فى أبيات القصيدة التى بين أيدينا فمن أبياتها.

يَكُرُّ صَرْفُ الليالِى عنه مُنْقَلِبًا   وَعَزْمُهُ لَيْسَ يَدْرى كَيْفَ يَنْقَلِبُ

يأرض (كولمبَ) ابطالٌ غطارفة   أسْدُ حِيَاعٌ إذَا مَا وُوثِبُوا وثبُوا

لـهمْ بكلِّ خِضَمٍّ مَسْرِبٌ نَهَجٌ   وفى ذُرَا كلُّ طوْرٍ مَسْلكٌ عَجَبُ[٨٠]

صدور الأبيات الثلاثة جاءت مخبونة التفعيلة وكذلك عجزى البيتين الأول والثالث وفى ذلك تنويع إيقاعى بديع فى اطراده بهذا الشكل منح لإيقاع جميل

---

[٧٧]– الديوان ص ٢٦٨.

[٧٨]– تيسير علم العروضى والقوافى – د/محمد عبدالعزيز الدباغ – فاس مكتبة الفكر الرائد ١٩٨٩ ط١.

[٧٩]– العيون الغامزة – الدمامينى – ص ١٥٨ – تحقيق حسن عبدالله – القاهرة ١٩٧٣م.

[٨٠]– الديوان ص ٢٧٠.

غير ما يمكن أن يكون له لو أن الزحاف انتشر فى القصيدة ككل وتوزع فى مواقع مختلفة منها.

"وقد لاحظ بعض العروضيين أن الزحاف حين يكون فى بداية الشطر – أخف منه حين يكون فى داخل الشطر، ويبدو أن وقوع الاختلال فى البداية ييسر للأذن تجاوزه، حتى إن الحزم والخزم. على استقباح العروضيين إياهما – لا يجوزان إلا فى بداية البيت، أو فى بداية الشطر، فى قول آخر"[٨١].

وملاحظة العروضيين – كما قلنا – تتعلق بالبسيط على الخصوص، قال "الراضى" "إن الخبن فى "مستفعلن" البسيط دون الخبن فى "فاعلن" البسيط فهو فيها سائغ مستحسن، بل هو أجمل جرساً، وخبن مستفعلن إذا وقع فى وسط الشطر كان أثقل منه فى أول الشطر"[٨٢].

وقال الحنفى إن خبن مستفعلن فى البسيط لا يقبل إلا فى أول الشطر (الصدر أو العجز) فإن جاء فى غير الموضعين رك نسيج الشعر وتهلهل[٨٣].

وبعد فهذه بعض الزحافات التى آثرنا أن نوردها لكثرتها فى شعر حافظ قياساً إلى غيرها وفى إيرادنا لها تدليل على أن حافظا لم يكن متقوقعا فى قوالب الأوزان وإنما كان له تنوعه المحسوب الذى ينم عن شخصيته فنية من نمط رفيع، وقد كان حكمنا على أنواع الزحاف عند حافظ نابعا من مراعاتنا لأمرين. أولهما:

أن العوامل التى تؤثر على وضوح الزحاف أو خفائه كانت من معاييرنا إذ لا يكون الحكم هكذا مطلقا،

٨١– نظرة جديدة – د/ على يونس – ص ٢٠٤.

٨٢– شرح تحفة الخليل – د/عبدالحميد الراضى – بغداد – مؤسسة الرسالة ١٩٦٨م – ص ١٣٦.

٨٣– العروض – تهذيبه وإعادة تدوينه – د/جلال الحنفى – ص ١٦٦.

ثانيهما: أن الزحاف – مهما بلغت درجة إحساسنا بنشوزه – يقبل عندنا فـــى حالة أن يؤدى دوراً تعبيريا يصل إليه عن طريق التنويع الإيقاعى الناشـــئ عنه.

وإذا نظرنا لاستعمال حافظ للعلل فى محاولة لتبين ما تكون قد أحدثته بعض العلل من تغيير فى نسب المقاطع عند حافظ، وما يكون قد نشـــأ عـــن هـــذا التغيير من تناغم فى الإيقاع وتنويع فى مقاديره. ولا مراء فـــى أن العلـــل بصنفيها الزائد منها والناقص لها تأثير بَيِّنٌ فى إيقاع الأبيات ككل إذا إنهـــا من الأشياء التى يلتزم بها الشاعر فى كل القصيدة ومن أمثلة علـــل الزيـــادة عند حافظ – التذييل وبخاصة فى بحر الكامل إذ يزداد نغم الكامل بالتـــذييل صفاءً وثراءً، كقوله عليه:

مَا أنْتَ أولُ كَوْكَـــــــبٍ	فِى الغربْ أدْرَكَـــهُ المَغِيبْ
فَهُنَاك أقمـــــــارُ المشَا	رِق قدْ أتيحَ لَهَا الغُـــرُوبْ
داسَ الحِمَامُ عـــرينَ خا	لِكَ، وَهْـــوَ مَرْهُوبٌ مَهِيبْ
لَمْ يثْنِهِ عنكَ الرئيـــــــ	ـــسُ وَلا رَمَى عَنْكَ الخُطوبْ
ويغالُ ضيـــ/فك وابنُ أخـــ	ـــتِكَ وَهْوَ عَنْ/مِصر غريبْ
متفـــاعـــلن / متفـــاعـــلن	متفـــــاعلن / مستفعـــلان

فالتفعيلة الأخيرة أصابها التذييل فى أول بيـــت فجـــاءت علـــى "متفـــاعلان" ففرضت على الشاعر أمرين:

أولهما: أنه سيجعل كل التفعيلات الأخيرة فى القصيدة مذيلة إذ عليه أن يلتزم بهذه العلة إلى آخر بيت فى القصيدة.

ثانيهما: أنه سيغير فى نسب مقاطع الأبيات ويختمها بالمقطع الطويـــل جـــدًّا "لان" المنتهى بساكنين هكذا.

"متفاعلن – متفاعلان –/ب ب – ب –/ب ب – ب – ب"

هذا بصرف النظر عما يحدث فى تفعيلات الحشو من تغيير ناشئ من الإضمار الذى يحول "متفاعلن إلى مستفعلن – ومتفاعلان الأخيرة إلى مستفعلان كما لاحظت فى البيت الأخير، هذا التغيير يزيد من نسبة ورود المقاطع القصيرة مما يصنع خللا فى النسبة ناهيك عن الخلل الحادث من كونه وزنًا مجزوءًا عن الأصل وهذا التلاعب فى نسب المقاطع يشى بادراك حافظ بقيمة التنويع فى الكتل الإيقاعية الذى ينشأ عنه تنغيم يزيل رتابة التكرار الآلى لمقاطع بعينها.

وإذا اتجهنا إلى علة أخرى لوجدنا الترفيل وهو علة محمودة لأمرين:

أولهما: أنها تحدث تنويعا فى الكتل الإيقاعية فى البيت نفسه.

ثانيهما: أنها تجعل إيقاع الضرب منفتحا على ما يليه من أبيات.

والترفيل يحدث بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع مثل متفاعلن (ب ب – ب –) يزداد عليها سبب خفيف "تن" فتصبح متفاعلنتن – وتحول إلى متفاعلاتن (ب ب – ب – –) أى أنها تختم التفعيلة بمقطعين طويلين وهذا نادر الورود فى الأوزان أن كلها إلا فى مجزوء الكامل إذ يكثر به الترفيل جدًّا واللافت للنظر حقا أن علتى "التذييل والترفيل" لم تقعا فى ديوان حافظ كله إلا فى مجزوء الكامل إذ أصابتا أربع عشرة قصيدة ومقطوعة أى ٢٠% من نسبة أشعاره على الكامل ككل[٨٤] .. ولنطالع قوله مثلا:

خَرَجَ الغَوَانِى – يَحْتَجِبْـ	ـــــنَ وَرُحْتُ أرْقُبُ جَمْعَهُنَّهْ
فَإذَا بِهِنَّ تخذْنَ مـــــنْ	سُودِ الثِّيَابِ شِعَارَهُنَّـــــــهْ
فطلِعنَ مثْلَ كَوَاكِـــــبٍ	يَسْطَعْنَ فِى وَسَطِ الدُّجُنَّـــــهْ
وأخَذْنَ يجـ/تزْنَ الطريـــ	ـــقَ ودَارُ سَعْـ/ـدِ قصدُهُنَّـــــهْ[٨٥]

---

[٨٤]– انظر صفحات (١٥-١١٤-١٤٤-١٥٩-١٧٢-٢٠١-٢٦٤-٢٩٢-٣٠٢-٣٩٠-٣٩٦-٤٠١-٤٩٣-٥٢٨)

[٨٥]– الديوان ص ٤٠١.

متفاعلن – مستـــفعلن متفاعلن – متفاعلاتن (مستفعلاتن)

ب ب – ب – /– – ب – ب ب – ب – / ب ب – ب – –

بالتأمل فى عدد مقاطع التفعيلة الأخيرة ونسبتها إلى سالفاتها ســنلاحظ أنهــا تتفوقهن عددًا كما أنها تختلف عنهن طولا وقصرًا إذ تتكون التفعيلة العاديـــة "متفاعلن من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين بينما تتكــون التفعيلـــة المرفلة من ثلاثة مقاطع قصيرة ومثلها طويلة وهذا التعادل فى عدد المقاطع له أثره فى إيقاع الأبيات وتتبع قيمة هذا الترفيل من أنه يعطيك صورة مــن ملامح هذه المظاهرة التى يتناولها حافظ إذ يترك دويا عاليا فى الفضاء شبيه بدَوِىّ السَيِّدات فى هذه المظاهرة ولك أن تلاحظ تشديد النون المتبوع بهــاء ساكنة إذ إن حافظا كان منجرفا بفعل عاطفته فى سَوْرَةِ الأحداث، فلم يمنــع نفسه عن ذلك الحدث الوطنى النادر لنساء مصر وقيامهن بالمظاهرات تأييدًا للزعماء المنفيين وحال جنود الإنجليز معهم إذ هجموا عليهم وهــن نســاء عزل. ولكننا نلاحظ من خلال ما فرضه علينا إيقاع الترفيل أن هاء الســكت تنم عن شئ مكنون فكأن حافظا كان يخشى البوح بما يعتمل فى نفسه فكــان يقيده بهذه الهاء وعلى الرغم من كل ما نقلته صــورة القصــيدة وألفاظهــا وتراكيبها إلا أن المقطع الأخير كان يشعرنا بتلاشى كل ما قيل قبله وهذا ما نقصده بالإنفتاح فى إيقاع الضرب – ويؤيد زعمنا هذا أن حافظا نفسه أنكــر نسبة القصيدة إلى نفسه منذ قالها سنة ١٩١٩م إلى أن تغيرت الظروف العامة إذ لم تنشر القصيدة منسوبة إليه إلا فى مارس سنة ١٩٢٩م،[٨٦]

كما لجأ حافظ للحذف والقطع والقصر من علل النقص[٨٧]

ويكون الحذف بإسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مثل (فعولن) تحذف (لن) فتصبح (فعو) وتحول إلى (فعل) مثل:

---

[٨٦]– انظر – شعر حافظ ابراهيم – د/على البطل – فصول ج ٢ ١٩٨٣م ص ٨٧.

[٨٧]– انظر الديوان صفحات (٢٣٩، ٢٤٢، ٢٧٩، ٤٣٥، ٤٣٨) وغيرها.

مَرِضْنَــا / فَمَا عَــا/دَنَا عَــا/ئِدٌ   وَلاَ قِيلَ أيْنَ الــ/فَتَى الأَلْــ/مَعِى[٨٨]

فعولن – فعولن – فعولن – فعِلْ   فعولن – فعولن – فعولن – فعل

ب – –/ب – –/ب – –/ب –   ب – –/ب – –/ب – –/ب –

فللحذف تأثير بين فى عدد مقاطع البيت إذ يقلل منها تقليلا يحدث تنويعًا فى كم المقاطع وعددها، ومثله ما يحدثه القطع – والقطع هذا يكـون بحـذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله مثل (متفـاعلن – تصـبح متفاعـل كقوله:

مَرَّتْ كَعُمْــ/ــرِ الوَرْدِ بَيْــ/ــنَنَا لَحْظَتِى   إصْبَاحُهَا/إذْ آذَنَــتْ/بِــــرَوَاحِ[٨٩]

مستفعلــن / مستفعلـــن / مستفعلن   مستفعلن / مستفعلن / متفاعل

– – ب – / – – ب – / – – ب –   – – ب –/– – ب –/ب ب – –

حدث التنويع فى إيقاع البيت بأمرين هما:

١– الإضمار الذى حول متفاعلن تفعيلة الكامل إلـى مسـتفعلن تفعيلـة الرجز وفى ذلك تلاعب فى نسب المقاطع الطويلة إلى القصيرة.

٢– القطع الذى حول مقاطع التفعيلة الأخيرة من ثلاثة قصيرة واثنـين طويلين إلى اثنين قصيرين وآخرين طويلين، ومثل ذلك ما يحدث فى القصر الذى يحذف فيه ساكن السبب الخفيف ويسكن متحركه مثـل (فعولن تصبح فعول) فاعلاتن تصبح فاعلات كقوله:

سُوَرٌ عِنْدِى لَهُ مَكْتُوبَــــةٌ   وَدَّ لَوْ يَسرى بِهَا الرو/حُ الأمينْ

إنَّنِى لاَ آمَنُ الرُسْــــلَ وَلاَ   آمَنُ الكتْبَ عَلى مَــــــا/تحتْوِينْ

مَستَهِـــــينٌ بِالَّذِى كَابَدْتُهُ   وَهُوَ لاَ يَدْرِى بِمَـــــــاذَا/يستهينْ

أنا فى هَـــ/مٍ وَيَاس/وَأسىً   حَاضِرُ اللوْ/عَةِ مَوْصُو/لُ الأنِيـــنْ[٩٠]

---

[٨٨]– انظر الديوان ص ٤٣٨.

[٨٩]– الديوان ص ٢٤٢.

[٩٠]– الديوان ص ٢٤٩.

فعلاتن – فاعلاتن – فاعلن فاعلاتـــن – فعلاتـــن – فاعلات

ب ب – –/– ب – –/– ب – – ب – –/ب ب – –/– ب – ب

حدث قصر بالتفعيلة الأخيرة من الأبيات الأربعة فتحولت من فاعلاتن إلـــى فاعلات لتحدث نوعاً من الاضطراب فى المقاطع أحدث نوعًا من التنويع فى إيقاع الأبيات ووزنها على السواء.

ويبقى أخيرا أن يشار إلى أن إدراك حافظ التام لقيمة تلك الزحافـــات وهـــذه العلل الإيقاعية هو ما دفعه إلى الإكثار من بعضها، ولأن حافظا كان منشـــدا جيدًا فتطلب منه ذلك أن يلجأ لبعض عمليات التعويض التى يسد بها فجـــوة إيقاعية أو مأزقا وزنيا فكانت الزحافات مناصه الدائم يأتيها دون تعمـــد بـــل وعن وعى تام بخصائصها ونسبها فى كل بيت ومدى ما تقدمه لخدمة الكتل الصوتية نفسها وبخاصة فى الأبحر كثيرة المقاطع كالكامل والطويل والبسيط والرمل والخفيف، ونحن وإن كنا قد اكتفينا من أقسامها بما تفسر به الظاهرة نفسها فلأننا نعى براعة حافظ وإلمامه بالحسن منها والمعيب إذ لـــم يقـــرب الرجل إلى ما يعيب منها أداءَه ولا صنعته فدلل بذلك علـــى حســـه الحـــاد بإمكانيات موسيقى شعره وكيفية توظيفها بطريقة تضمن له أن يكون بمنـــأى عما يؤخذ عليه.

٣- علاقة القافية بالأصوات فى شعر حافظ:

لا مراء فى أن الصوت اللغوى قد ساهم بشكله الموظف فى سياق لغوى فى تشكيل بنية الإيقاع الشعرى عند حافظ مساهمة فعالة إذ استفاد حافظ إبراهيم استفادة عظمى من الخصائص الفيزيائية للصوت اللغوى سواء ما كان منهـــا طبيعيا أو سمعيا إذ كان يشد داخل كل نص من نصوصـــه مجموعـــة مـــن الأصوات ذات الطبيعة الفنولوجية الواحدة، والتى يكتسب الـــنص بترددهـــا نوعًا ضاحكًا من التنغيم الذى يساهم مساهمة ذات بال فى قوليـــة التجربـــة

وتشكيلها، ولا انفصال بالمرة بين أصوات بعينها وبين قطاعها الــدلالى، إذ لابد من وجود تشابه دلالى طالما وجد التشابه الصوتى،

وهناك نوعان من التجانس فى القافية: التجانس الصوتى والذى يعتمد علــى تكرار مقطع أو أكثر فى كلمات القوافى، وهو جزء من أصل الكلمــة، وقــد أطلق عليها الدارسون اسم القافية الصوتية البحتة،

"والتجانس الدلالى والذى يعتمد على تكرار أصوات للقافية تنتمى إلى وحــدة صرفية ذات دلالة ويصطلح على تسميتها بالقافية الصرفية البحتة"[٩١]

"فالقافية ليست فى الواقع مجرد تشابه صوتى، فهناك فى اللغة نمطــان مــن التشابه الصوتى، تشابه ذو معنى مثل تشابه اللواحق النحوية، وتشابه غيــر ذى معنى، وإذن كما يقول "جاكبسون"

"كل قافية لابد أن تكون إما ذات معنى نحوى أو غير ذات معنى نحوى أمــا القافية التى لا تهتم بالنحو، أى بالعلاقة بين الصوت والبناء النحــوى فهــى تنتمى ككل ألوان التعبير التى تحذو هذا الحذو إلى مجرد تخلخل ذهنى"[٩٢]

"وهكذا فإن القافية تتحدد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية، ولكن على أى حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق فى داخل هذه العلاقة ينبغى دراسة القافية"[٩٣]

وستحاول الدراسة تناول التجانس الصوتى الخاص بالقافية وهــو التجــانس الخارجى تاركة التجانس الصوتى الداخلى لموضعه الذى يأتى فــى دراســة الإيقاع الداخلى للأبيات فيما يعرف بالترصيع أو التكرار الحرفــى، وهــذا التجانس المتناول هنا سيتعرض لما تكرر من صيغ صرفية أو نحوية بعينها وعلاقة ذلك بالقافية وهلى اثر ذلك فى الدلالة العامة للهيكل الشــعرى أم لا؟

---

[٩١]– دراسات فى علم اللغة – د/فاطمة محجوب – دار النهضة العربية – ص٥٨ ط١ – ١٩٧٦م.

[٩٢]– نقلا عن بناء لغة الشعر – لجون كوين – ترجمة د/أحمد درويش – ص٤٥.

[٩٣]– نفس المرجع – ص٤٥.

وهذه النظرية مازالت فى حاجة إلى درس به شئ من العمق فى نقدنا العربى.

ونحن فى تحدثنا عن علاقة القافية بالأصوات إنما نمهد بذلك لرصد ما إذا كانت هناك علاقة بين القافية وبين سائر كلمات البيت أم لا؟ ولن يتأتى لنا ذلك إلا بدراسة القافية قائمة بذاتها أولا، ثم متآخية مع سبقها فى البيت نفس من ألوان التعبير المختلفة إذ هناك بنية مشتركة حتما بين القافية وبين مختلف الصور التى تساهم فى خلق العمل الشعرى،

"والقافية ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة فى التطريب كإعادة للأصوات – ولكن برغم أن هذا الجانب الصوتى قد يكون أساسيا، فمن الواضح أنه ليس إلا جانبا واحدًا من جوانب القافية – ويفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعرى، فالكلمات تقترن بعضها إلى البعض الآخر بالقافية فتتواصل أو تتقابل"[٩٤] ولا مجال للشك فى أن من أهم بواعث الإختلاف الموسيقى والتنوع الإيقاعى فى الشعر هو طبيعة الأصوات الموكنة للعمل الشعرى والعلاقات التى تجمعها، وما إذا كان هناك اختلاف بين هذه الأصوات وبين بعضها البعض أم لا وهذه أمور يحتاج استقصاؤها إلى دراسات مستقلة،

"ولكن من المفيد هنا أن نتساءل عن العلاقة بين الأصوات اللغوية والمعانى، هلى هى عرفية اصطلاحية أم طبيعية؟ أو بعبارة أخرى: ما الذى يعطى الكلمة معناها؟ أهو اصطلاح الجماعة على ربط هذه المجموعة من الأصوات بهذا المعنى، أم أن لأصوات الكلمة فى ذاتها إيحاء بالمعنى أو دلالة عليه"[٩٥] ولكن لنا أن نقول، إذا بحثنا عن نحوية القافية،: "ليست القافية موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة، فإلى جانب التماثل الصافت

---

[٩٤]– بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى – ص١٠٦.
[٩٥]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس ص٢٣٨.

الذى يعد إلزاميا بسبب المتطلب القاضى بتكرار حرف من الحروف، الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذى يسند إلى الكلمة – القافية موقعا فى التنظيم التركيبى للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية، فهى تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مرعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته"[٩٦]

"ولكن يبدو أن الشاعر يعزز أيضا الفعل الإلزامى للقافية باختياره للكلمات التى لها نفس البنية الصرفية وتحيل، بالتالى، على نفس المقولة الدلالية، والحقيقة أن الشاعر يسهل على نفسه الأمور، إنه يتصيد الوحدات الإستبدالية الوافرة، فيظل فى مأمن عن مواجهة الكثير من صعوبات البحث، ومن جهة أخرى، تبرز قافيته بروزًا خاصًا، وتعزز توازى الأبيات"[٩٧]

"ويشتد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقا عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة فى البيت، وهى – بالطبع – الكلمة التى تكون القافية، أو تكون جزءًا من القافية، أو تكون القافية جزءًا منها"[٩٨]

"ويشتد مجال الاستبدال ضيقا فى كلمة القافية لأنها تتطلب عنصرين إضافيين زيادة على الوزن الشعرى، والتوازى المقطعى والاتفاق فى المجال الدلالى، والمجال النحوى. هذان العنصران هما التكرار المقطعى الذى تفرضه الكلمة الأخيرة فى مطلع القصيدة، وأعنى به التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لعدد من الحروف الأخيرة فى آخر البيت، والتماثل الحركى فى أجزاء فى أجزاء معينة – وأعنى بها حرف الروى – من هذا المقطع الموحد. ويمكن إدراج هذين النوعين تحت ما يسمى "التماثل الصوتى" مع ملاحظة أن قيد الوزن

٩٦– الشعرية العربية – جمال الدين الشيخ – ص٢١٢.

٩٧– نفس المرجع – ص١١٣.

٩٨– الجملة فى الشعر العربى – د/حماسة – ص٩٣.

العروضي قد يكون مرنا بحيث يتحقق في كلمة واحدة أو يتحقق في كلمة وبعض كلمة أو يتحقق في كلمتين"[٩٩]

فالقافية "تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها. وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية او ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة"[١٠٠]

ولن نشكك في كون التشابه الصوتي مؤثر كبير الأهمية في حيثيات التشابه الدلالي الأولى، إذ يؤدي بالضرورة إلى تجانس دلالي ظاهر فالتشابه الصوتي نتج عن شبه اتحاد في الوظيفة النحوية وهذه الوظيفة النحوية التي تخضع لها كلمات القافية لابد أنها تتشابه دلاليا شئنا نحن أم أبينا، وما القوة في التلاحم بين البنية الصوتية وأختها الدلالية إلا نتيجة حتمية لذلك الاتحاد الصوتي الناجم عن التركيب العام لهيكل العمل الشعري،

وتتعاون القافية مع تكرار الحروف على تحديد الاختلاف وإيجاد تقارب في المعنى .. وتأتي حركات الروي ولها قيمة دلالية في القافية لتتعاون مع السكتة الشعرية في وظيفتها وهي تقوية القطع المصنوعة عن طريق النحو والمعنى. وإذا كانت هذه الوقفة تعد وقفة صوت ضرورية للمتكلم لكي يلتقط أنفاسه إلا أنها وقفة محملة بدلالة لغوية، ذلك لأن من الطبيعي للقارئ للسامع معًا أن يسقط سكتة الصوت على سكتة المعنى، فالقسمة الدلالية تتضاعف بقسمة صوتية موازية. وهكذا، فإن لتكرار الحروف وحركات الروي

---

[٩٩]– نفس المرجع – ص٩٤.

[١٠٠]– نظرية البنائية في النقد الأدبي – د/صلاح فضل.

والسكتات الشعرية وظيفة دلالية واحدة تبعا ونون جميعًا فى إبرازها والتأكيد عليها"[١٠١]

"والغلبة فى ديوان حافظ عامة للقافية غلابسمية على أختها الفعلية – ولأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى، مجرد عناصر صوتية مجـرردة بـل هـى عناصر لغوية لايفارق فيها الصوت المعنى بأى حال لذا فنحن نقطـع بـأن إكثار حافظ من القافية الإسمية ذو مغزى سيبين إذا اعتبرنا "الشكل – والشكل هو مجموعة من الصفات الصوتية ذات الدلالة التى يمكن أن توجد مجتمعـة فى اقوال مختلفة"[١٠٢]

ونحن لا نفكر – بأى حال – فى الكلمة باعتبارها أصواتا مفارقة للدلالة، وإلا فقدت الكلمة خاصيتها النوعية باعتبارها "كلمة" بل نشعر أن صوت الكلمة – لو أردنا التجريد – محض بعد من أبعاد دلالتهـا، وأن أصـوات الكلمـات المنتظمة فى نسق غير مفارقة لنسق المعنى، فإذا تغير احد النسـقين تغيـر الأخر بداهة.

"وإذا كانت بنية التراكيب النحوية والدلالية فى الشعر ترتبط بالتجربة وتتشكل فى علاقات تتشكل معها التجربة نفسها فإن البنية الإيقاعية للقصيدة هى جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية التى لا تنقسم مستوياتها أو أبعادها"[١٠٣]

وبالنظر إلى الإشتراك اللحنى الناجم عن التشابه الصوتى فى شـعر حـافظ لوجدنا أن قصيدة كعينيته فى مبايعة شوقى[١٠٤] أميرًا للشعراء العربى قد تكرر فيها ما يجعل كلمات القوافى عمودية متماسكة تماسك البناء المرصوص فنجد مثلا أن الراء مع العين قد تكررت فى سبع وعشرين كلمة لامها العين وكذلك الدال والعين، والزاى والعين، والجيم والعين، ناهيك عن الميم والعين والتى

---

[١٠١]– بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى – ص١٠٩.
[١٠٢]– اللغة والتطور – د/عبدالرحمن أيوب (عن مقال لبلومفيلد) ص١٠٠.
[١٠٣]– مفهوم الشعر – دراسة فى التراث النقدى – د/جابر عصفور – ص٣٣٣، ٣٣٤.
[١٠٤]– انظر الديوان – ص١١٩.

سننظر إليها من الناحية المورفولوجية والجدول التالى سيوضح ما نذهب إليه.

رع			دع		زع	جع	
رجعى/	ترفع /	يرتعى	مدرع	متضرع	زعزع	اسجعى	/مجدع
أروع /	رع /	يفرع	يصدع	مترفع	موزع	رجعى	
مرضع/	خفرع	ممرع	أومعى	أدرعى	أوزع	مجمع	
مربع /	مارعى/	يرجع	مبدع	دع	مجزع	متوجع	
متسرع/	مترفع /	رُبَّع	مدعى		وزع	موجع	
مروع /	أربع /	متورع	أبدع		منزع	يرجع	
مربع /	مرقع /	أدرع	أوقع		بوزع	مجزع	
يرتع /	مرصع/	أشرع	مُجدَّع		متزعزع	اسجع	
مدرع /	أربع /	مشرع	تترفع			مضجع	

سنلاحظ أن الراء أتت عينا فى سبع قوافى فقط وأنها أتت فى اسمين "رع – خفرع" وما دون ذلك أى ما يعادل ثمانى عشرة كلمة فهى فاء والعين لام، وهذا سبب انسجاما حرفيا "صوتيا" بديعًا كان له أثره الشديد على إيقاع القصيدة وكذلك الدال الصوت الذى تكررت فيه الجذور (بدع – دفع – درع) بصيغ مختلفة ومثله الزاى الذى تكرر فيه الجذر الرباعى المضعف (زعزع) والجيم الذى تكررت جذوره (سجع – رجع – وجع) ناهيك عن التشابه الشديد فى حركات الجذور والذى يغنينا التأمل فى الجدول السابق عن عمل جدول جديد لها.

أما الإتفاق المورفولوجى فقد استهله حافظ بالميم فى معظم قوافيه فتعدد بين صيغة "مَفْعَل" ← مقطع – مجمع – مربع – مطلع – مشرع – مصنع –

منقع – مطمع – مسمع – منبع –مهيع – مضجع، و"مَفْعل" ← مَنْزع – موقِع

والوزنان "مَفْعَل بالفتح – أو مَفْعِل بكسر العين" صيغتا اسم مكان، وقد ورد اسم الآلة (يدفع) على وزن مفعَل" وكذلك مِيْضع على وزن مِفعَل"

أما وزن "مُفْعَّل" على زنة اسم المفعول فقد ورد في إحدى عشرة كلمة هي ← مُرَبَّع – مُدَرَّع – مُصنَّع – مُقفَّع – مُوَزَّع – مُرَقَّع – مُوَشَّع" مُجَزَّع – مُضَيَّع – مُجَدَّع، وقد وردت صيغة "مُفْعَل" كاسم مفعول مرتين ← مُوجَع – مُولَع"

وكذلك تكررت صيغة اسم الفاعل "مُتفعِّل" تسع مرات ← متوجع – متمنع – مترفع – متسمع – متضوع – متورع – متدفع – مترعزع – متصدع

وصيغة "مُفْعِل" ← مرضع – مسمع – مبدع – مشبع – ممرع – ممتع.

كل ذلك بالإضافة إلى بعض الصيغ، وبعض الجذور التي لم تمثل ظاهرة ذات بال، وليس هناك شك في أن التقابل المورفولوجي بين صيغ بعينها كاسم الفاعل واسم المفعول واسم المكان مثلا يؤدي بالضرورة إلى تعضيد البنية الصوتية للقصيدة ناهيك عن التقابل الدلالي المتحقق ضرورة في محاولة لتسيير خطين متوازيين يبرز الواحد منهما الآخر ويعضده وهذا التقابل يبدو عند حافظ عندما يميل إلى روح المغالبة والجدل والتنازع فتجده منساقا وراء ذلك الجدل مقابلا بين كلمات القوافي من حيث التقابل الإشتقاقي أو التقابل في الإفراد والجمع على غرار معارضة لخليل مطران[١٠٥] إذ استخدم التقابل بين صيغ (فاعل – أفاعل – فواعل مفاعل – نعائل – مُفاعِل) علمًا بأن الصيغتين الأولى والأخيرة كلتيهما مفردتان والصيغ من الثانية إلى الخامسة صيغ جمع – وكذلك هناك اتفاق بين جذور الصيغ الأولى والثالثة والخامسة في فاء الكلمة ولامها إذ يمثل الحرف الأول من كل كلمة أتت على هذه الأوزان فاء

---

[١٠٥]– انظر الديوان – ص٢٩٢.

الكلمة ويمثل الراء لامها، بينما يمثل الحرف الثانى فى الصيغ الثانية والرابعة والسادسة فاء الكلمة – والراء لامها، فالاتفاق حادث بين كل الصيغ فى الراء الحرف الصامت اللثوى المكرر المجهور والذى زاده التقييد وضوحًا والتأمل فى الجدول يوضح ماذهبنا إليه

م	فاعل	أفاعل	فواعل	مَفاعِل	فعائل	مُفاعل	يُفاعل	فاعَل
١-	حائر	أظافر	هواجر	مقابر	ذخائر	مُغاير	يُظاهر	عازَر
٢-	عاذر	أعاصر	حواضر	مواطر	جرائر	مقامر		"علم"
٣-	عاكر		نوادر	مغاور	ضمائر	مكابر		
٤-	ساهر		زواخر	مفاخر				
٥-	طائر			مخاطر				
٦-	عامر			مصادر				
٧-	ناظر			متاجر				
٨-	خاسر			مقاطر				
٩-	آخر			محاجر				
١٠-	قادر							
١١-	باكر							
١٢-	صائر							
١٣-	حاضر							

وهذا نوع من التقابل حدث بين قوافى كلها اسمية فى قصيدة بلغت عدة أبياتها ستة وثلاثين بيتا ليس بها سوى قافية فعلية واحدة (يظاهر) ولكن هناك قصيدة بلغت عدة أبياتها ثلاثة وخمسين بيتا حدث فيها التقابل بين صيغ اسمية وأخرى فعلية وحدث بين ما اتفق منها فى الصيغة نوع من التجانس الصوتى الذى أثرى الإيقاع وأبداه متناغما ومتماسكا وهى قصيدته فى عيد الدستور العثمانى.[١٠٦]

١٠٦- الديوان – ص٣٦٢.

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
م	فاعل	تفاعل	يفاعل/تفاعل	فعائل	فواعل	تفاعل	مُفاعل	فعالة
١	ساحبه	مواكبه	تجانبه	رغائبه	ذوائبه	تجاربه	مخاطبه	عقاربه
٢	راهبه	مغاربه	تحاسبه	غرائبه	قواضبه			
٣	شاربه	مخالبه	نعاتبه	كتائبه	نوائبه			
٤	طالبه	ملاعبه	يداعبه		لوالبه			
٥	صاحبه	مساربه	تصاحبه		نوائبه			
٦	غاصبه	مناكبه	يناصبه		عواقبه			
٧	كاتبه	مذاهبه	يحاربه		جوانبه			
٨	جانبه	مصائبه	يواثبه		كواكبه			
٩	كاتبه	مواكبه	يراقبه					
١٠	حاجبه	مناقبه	يقاربه					
١١	حازبه	مراكبه	تغالبه					
١٢	راكبه		تجاذبه					
١٣	غالبه							
١٤	واهبه							
١٥	كاسبه							
١٦	سالبه							
١٧	حاجيه							

جلى للناظر أن هناك تقابلا حادًا ليس فقط بين الصيغ الأسمية وقرينتها الفعلية، وهذه تضفى ثراءً صوتيا ودلاليا عميقين، وإنما بين الصيغ المفردة والمجموعة أيضا، وبخاصة أن هذه الجموع تشترك فيما بينها فى أكثر من صائب ارتكاز، ناهيك عن اشتراكها فى صوامت الإرتكاز أساسا بحكم قانونى الإشتقاق والتداعى، مضافا إلى ذلك الإندماج التام فى الحركات اللحنية لكلمات القصيدة ككل مما أضفى نوعًا من التناغم الصوتى الجامح، هذا إلى جانب التقابل الصوتى غير العادى بين الهاء التى هى لاحقة المفرد الغائب وبين صيغ الجموع من ناحية أخرى (انظر – الأعمدة ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨) وهذه الجموع إنما يصنع وجودها تقابلا مع الصيغ المفردة بالعمود (١) ولكن يوحّد هذا الجمع تلك الهاء الساكنة التى تعد مَصَبًّا صوتيا ودلاليا فى آن واحد لكل هذه الصيغ مسبوقة بالباء التى هى حرف الروى.

كما نجد إلى جانب ذلك الإتحاد المورفولوجي اتحادًا من نوع آخر نجم عن التماثل الصوتى الذى لا مراء فى أنه يخلق بدوره تماثلا دلاليا، برز هذا الإتحاد من اشتراك كل من الراء واللام والكاف والقاف والصادر فى أصول أكثر من كلمة مما أحدث نوعا من التجانس الصوتى كان له أثر ملحوظ

الراء ←— راهبه – شاربه – راكبه – مغاربه – مساربه – مراكبه – يحاربه – يراقبه – يقاربه – رغائبه – غرائبه – تجاربه – عقاربه.

الكاف ←— كاتبه – راكبه – كاسبه – مواكبه – مناكبه – مواكبه – مراكبه – كتائبه – كواكبه.

الصاد ←— صاحبه – غاصبه – مصائبه – تصاحبه – يناصبه.

اللام ←— طالبه – غالبه – مخالبه – ملاعبه – تغالبه – لولبه.

القاف ←— يراقبه – يقاربه – قواضبه – عواقبه – عقاربه.

يلاحظ أن كل حرف من هذه الأحرف التى اشتركت بين الكلمات ليس زائدًا، وإنما هو أصل من أصول الكلمة، فهو إما فاؤها أو عينها،

كما نلاحظ تكرار أكثر من كلمة إما بصيغتها هى هى وإما بشكل آخر ولهذا وقع حاد فى موسيقى النهاية – وحتى نصل إلى القيمة العظمى للتجانس الصوتى وما إذا كان له أثر فى الدلالة الكلية أم لا، سنأخذ شريحة تنتهى بقافية مردوفة، ويتنازع حرف الردف هذا صوتان هما "الواو والياء" وهما من حقل صوتى واحد بخلاف الألف لذا أجاز العروضيون القدامى تبادلهما ذلك المكان واستحسنوه من باب التنغيم الصوتى، وسنأخذ هذين الحرفين فى ثلاث صيغ فقط وهى الصيغ الشائعة فى القصيدة "مفعول – مفاعيل – تفعيل"

وهذه القصيدة هى داليته فى رثاء البارودى وبلغت عدة أبياتها ثلاثة وأربعين بيتا[107]

مفعول	مفاعيل	تفعيل
محمود،، مجهودى،	العناقيد	تسهيد
ممدود،، معقود،	الجلاميد	تخليد
موجود،، منضود،	مواليد	تغريد
مهدود،، محمود،		تعقيد
مقصود،، مسعود،		تقصيد
معهود،، ممعود،		
مقدود،، مفؤود،		
محمود،، مولود،		
محسود،، محدود،		

لقد لاحظ المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة فى طريقة تكون كل منهما وسمى كل منهما صوتا ضيقا، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما، وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد، لأنهما متشابهان فى طريقة تكونهما، فالسامع قد يخطئ فى سماع واو المد، وتطرق آذانه كما لو أنها ياء مد .. فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هى التى ربما تناوب إحداهما مكان الأخرى، وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكسرة ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة.[108]

هذا النوع من التناوب الملحوظ بين صوتى الواو والياء يقيم نوعًا مقابلا من التقابل الصوتى الذى يظهر منطقة الإرتكاز من القافية واضحة جليه، فهناك إذن ازدواجية دلالية أو بنيوية تتناغم معها وتساوقها ازدواجية صوتية من خلال ورود صوتين لنين فى معظم قوافى حافظ.

[107]– انظر الديوان ص٤٥٣.
[108]– موسيقى الشعر – د/أنيس – ص٢٦٥، ٢٦٦.

هذه الإزدواجية المورفولوجية ظاهرة فى ديوان حافظ من خـلال تقابلاتـه المستمرة بين كلمات القوافى سـواء علـى مسـتوى الأسـماء/الأفعـال أو الأفراد/الجمع، التذكير/التأنيث،، اسماء الفاعل/أسماء المفعول .. الخ، وهـذه الإزدواجية مع التشابه الصوتى المبالغ فيه مع الاكثار الواضح من الكلمـات المتساوية وزنًا، خاصة فى القوافى ذات الجذور الثلاثية، يخلق تلاحمًا رأسيا يؤدى بدوره إلى إثراء الدلالة إذ يصاحب التماثل الصوتى دائما تماثل دلالى.

"والذى يساعد على هذا الدور الحيوى الذى تلعبه القافية على المستوى الكلى للقصيدة هو وجود بنية واحدة تنتظم كل كلمات قوافى القصيدة الواحـدة، أو وجود بنيتين متقابلتين تتشاركان معًا فى إرساء نظـام صـوتى متقابـل أو متماثل، وبالتالى ترسى أيضا خيطا دلاليا يتشابك مع سائر كلمات القصـيدة الواحدة"[١٠٩]

فاسناد وظيفة موفولوجية واحدة على المستوى النحـوى والـدلالى لكلمـات القصيدة يجعل من السهل على القارئ التنبؤ بكلمات القوافى مع مطلع البيت، ومما يعضد هذا يسهل من اطراده انتظام كلمات القوافى فى بنيـه صـرفيه واحدة، فالتماثل الصوتى يتجاوب معه تماثل نحوى (فى الوظيفـة) وتماثـل مورفولوجى (فى الدلالة) مما يخلق من كلمات القصيدة وحدة عمودية واحدة تتجاوب صوتيا ودلاليا مع سائر كلمات البيت"[١١٠]

ومن هنا فرض علينا تنامى البحث أن تنظر لعلاقة كلمة القافية بسائر كلمات البيت.

---

[١٠٩]– بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى – ص١٢٥.

[١١٠]– نفس المصدر – ص١٢٥.

٤- علاقة القافية بسائر كلمات البيت:

يكاد يجري كل باحث في علاقة القافية بسائر كلمات البيت ألا يشيح عن جملة ذكرها "ابن طباطبا" حين قال عن الشاعر فى حالة الإبداع "وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه"[١١١]

ومن هنا يأتى باحث حديث ليسجل اقتراحًا مؤداه: إن القافية لا تأتى لتختم معنى ما، بل إن معنى ما هو الذى يرصد لقافية[١١٢] وهذا ما سلف أن ذكره "ابن رشيق" فى قوله "الصواب ألا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته"[١١٣]

بينما نرى أن "ابن خلدون" يقول "وليكن بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه يضعها، ويبنى الكلام عليها إلى آخره، لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها فى محلها، فربما تجئ نافرة قلقة"[١١٤] وهذا عين ما سلف أن ذكره قدامة حين قال "ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى إئتلافا، إلا أنى نظرت فيها فوجدتها من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذى تدل عليه ائتلاف مع سائر البيت"[١١٥]

ورأى أيضا أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مرفيه[١١٦]

"وللقافية قيمة موسيقية فى مقطع البيت، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظمى – فكلماتها – فى الشعر الجيد – ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من

---

[١١١]- عيار الشعر.
[١١٢]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ – ص٢٠٧.
[١١٣]- العمدة – ص٢١٠ – جـ١.
[١١٤]- مقدمة ابن خلدون جـ٢ – ص٧٤٥.
[١١٥]- نقد الشعر – ص٢٥.
[١١٦]- تفسير ص١٦٧.

أجل القافية، بل تكون هي المجلدية من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها وفذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر ثباتها قوة وضعفا حتى لدى عباقرة الصيغة الشعرية"[١١٧]

إن كلمة القافية أكثر ثباتا من غيرها حتى إن كثيراً منها في القصيدة يمكن توقعه، ولا يكون ذلك إلا إذا كانت القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت نظم وملائمة لما مر فيه وهذا ما يسمى بالتوشيح وهو يتعريف قدامه ان يكون أول البيت شاهدًا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته"[١١٨]

وقد آثر "أبوهلال سمية هذا النوع بالتبيين وهو "أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرًا وعرفت رويه ثم سمعت صدر ببيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه"،

وقد سئل الخليل: أي بيت تقوله العرب أشعر؟ قال: البيت الذي يكون في أوله دليل على قافيته[١١٩]

وعيار القافية عند "المرزوقي" أن يحس القارئ والناقد أنها "كالموعود المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"[١٢٠]

---

[١١٧]- النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال – ص٤٤٢، ٤٤٣.
[١١٨]- نقد الشعر – ص١٦٨.
[١١٩]- العقد الفريد لابن عبد ربه – ص٣٢٥، ٣٢٦.
[١٢٠]- مقدمة شرح ديوان الحماسة – المرزوقي – ص١١ ج١.

فالمختار المستحسن من القوافى "ما كان متمكنا يدل الكلام عليه، وإذ أنشد صدر البيت عرفت قافتيه"[١٢١]

وذلك لنشاط حاد يلم بالذهن فيدمغه إلى الإنتقال من المعنى إلى القافية المستدعاة من قبل الشاعر وفى ذلك دليل قاطع على براعة الشاعر، وذوق المتلقى على السواء، أما ابن طباطبأ، فكان يرى أن تكون القوافى كالقوالب للمعانى "وتكون قواعد للبناء، يتركب عليها، ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولايكون مسوقة إليه، فتقلق فى مواضعها، ولا توافق ميتصل بها"[١٢٢]

ومن هنا سن لحازم أن ينصح قائلا: "أجيدوا القوافى فإنها حوافر الشعر، أى عليها جريانه واطراده، وهى مواقفه، فإن صحت استقامت جريئة، وحسنت مواقفه ونهاياته"[١٢٣]

"فالقافية تاج الإيقاع الشعرى، وهى لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هى جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءًا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره فهما وجهان لعمله واحدة"[١٢٤]

من هنا نقول: إن القافية لابد أن تكون "متمكنة وشديدة الإرتباط بسائر ألفاظ البيت، فيطلبها المعنى ويستدعيها التركيب وتكون بينها وبين سائر البيت مناسبة قوية، فإنه إذا تم ذلك أدت القافية دورها كأحسن ما يكون، وأما إن كانت القافية قد اتخذت مكانها على وجه التكلف، واجتلبت من أجل الوزن أو الروى، فإنها تحدث فى البيت خللا واضطرابا يشعر به المتلقى فى عدم

---

[١٢١]- سر الفصاحة – ابن سنان – ص٢١٠.
[١٢٢]- عيار الشعر – ص٥ – ابن طباطبأ – تحقيق الحاجرى – وسلام ١٩٥٦م.
[١٢٣]- منهاج البلغاء – ص٢٧١.
[١٢٤]- القافية تاج الإيقاع الشعرى – د/أحمد كشك – ص

انسياب المعانى، فإن المعنى المجتلب من أجل القافية لا يقع موقعة من النفس لأنه يفقد فى الغالب تناسبه مع ما قبله وما بعده"[١٢٥]

ويلحق الإيغال وتتميم الإيغال بالتوشيح والتمكين فى الدلالة على إئتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، وسمى هذا النوع إيغالا "لأن المتكلم أو الشاعر قد أوغل فى الفكر حتى استخرج سجعه أو قافية تفيد معنى زائدًا على معنى الكلام، والمتكلم إذا تم معناه، ثم تعداه عند الإتيان بسجعه، أو قافية بزيادة عليه، فقد أوغل فى ذلك المعنى، ولا يكون موغلا حتى ينتهى معناه إلى آخر البيت"[١٢٦]

وقد عده قدامه من هذه الأنواع التى يتم عن طريقها نوع من الإئتلاف بين القافية وما سلفها من معان فى سائر البيت وعرفه بأنه هو أن يأتى الشاعر بالمعنى فى البيت تاما من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتى بها لحاجة الشعر، فى أن يكون شعرا إليها فيزيد بمعناها فى تجويد ذكره فى البيت[١٢٧]

ويرى القزوينى: أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعنى بدونها[١٢٨]

أما قضية تمام المعنى فإنها قضية فى حاجة إلى إلقاء بعض الضوء، فالمعنى ذو مستويات: مستوى تتم به الفائدة الإسنادية، ومستوى تتم به البنية الشعرية، ومع قناعتنا بأنه لابد لتمام الثانية من تمام الأولى، فإن المستوى الشعرى لا ينحصر فى تمام الفائدة "إسناديا" وإنما هو ينطلق إلى آفاق أوسع، فكل وصف أو إضافة أو تفصيل أو تفسير له دلالته الخاصة، وليس المهم معرفة أين كان الشاعر قادرًا على إتمام المعنى، وإنما المهم الكشف عن دلالة هذا التركيب فى صورته التى جاء بها، وعما إذا كان حذف بانية من بوانيه يؤثر فى هذا

١٢٥- الصورة الفنية فى الشعر العربى – مثال ونقد – د/إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم.
١٢٦- تحرير التحبير – ابن أبى الصبع – ص٢٣٣.
١٢٧- نقد الشعر – قدامة بن جعفر – ص١٦٩.
١٢٨- الإيضاح – ص٣٥٠.

التركيب وفى دلالته أم لا، ولو حصرنا أنفسنا فى إطار الفائدة الإسنادية لما كان هناك بالضرورة بناء شعرى، لأن الشعر كله قائم على التوسع فى البناء اللغوى وهو توسع يرتبط بالبناء المعنوى والإطار الموسيقى معًا[١٢٩]

وكلمات القوافى عند حافظ تأتى متمكنة تمام التمكن مستقرة لإنشاد فيها ولا عوج لها اتصال صارم يربطها بما سلفها من معان فى البيت يصل إلى درجة التلاحم التام حتى لبذور وكأنها فضة منجورة فى سطح خشبى فلامنها تستطيع مفارقته ولا منها تضيف إليهما يشينه وإنما هى التى تزيده جمالا وروعة بحيث يحدث إسقاطها خللا بيِّنًا، وهذا التلاحم غير ناجم عن التماثل الصوتى فقط وإنما هى محصلة له مشفوعًا بنوع من التلاحم الدلالى المتصاعد لكلمات البيت التى تمهد تمهيدًا متناميا لقمة هى القافية ولننظر مثلا إلى قوله:

وَالمُحْسِنُونَ لَهُمْ عَلَى إِحْسَانِهِمْ يَوْمَ الإِثَابَةِ عَشْرَةُ الأَمْثَالِ[١٣٠]

نلاحظ انه باستاعة القارئ أن يتنبأ بكلمة القافية التى أوردها حافظ عينها نظر للتناص الشديد بين البيت والآية الشريفة "مَنْ جَاءَ بِالحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا" إضافة إلى التدرج الدلالى والتنامى المعنوى الذى يحث تتويجا لتنظيم يستحيل إدراجه بدون الكلمة الأخيرة، ومثله:

قُتِلَ الإِنْسَانُ مَا أَكْفَرَهُ[١٣١] طَاوَلَ الخَالِقَ فِى الكَوْنِ وَسَامَى

فهو قد ضمن بيته أية قرآنية كريمة دون تكلف أو تعسف ثم برر سبب القتل فى الشطر الثانى بأنه طاول الخالق فى الكون وهذا كاف لعقاب القتل، ولكنه أوغل فزاد جملة (وَسَامَى) على سبيل التجويد ومثله:

أَرَأَيْتَ رَبَّ التَّاجِ فِى عِيدِ الجُلُوسِ وَقَدْ تَبَدَّى

---

[١٢٩]– موسيقى الشعر العربى – ط١ – د/حسنى عبدالجليل يوسف – ص٢١٣.
[١٣٠]– الديوان – ص.
[١٠]– سورة عبس – ١٧.

وَرَأيتَ جبريلاً يَمُـــــــــــدُّ عَلَيْهِ ظِلَّ اللهِ مَدَّا

وَنَظرتَ تَطوَافَ القُلـــــوبِ بِسَاحَةِ العَرْشِ المُفَدَّى[١٣٢]

لوحظ أن التمكين يكثر فى الأبيات التى بها تدوير، أو الأبيات التى لا تشتمل على سكتة دلالية فى منتصف البيت"[١٣٣]

فالقافية هنا تعتبر مفتاحًا للبيت وليست قفلا له فهى قد فرضت نفسها فرضـا من أول كلمة إذ الرؤية للشىء الذى يتبدى ويظهر، فالقافية هنا رسخت المعنى المراد، فالأمر هنا لا يتعلق بمجرد إظهار نفسها على حساب البيت أو تنظيم مظهرها، على حساب التنامى العام للأصوات الموصل إليها ولكنها جاءتنا – كمتلقين – سلفا من أول نطق فى البيت والدليل أنها أتت تؤكد والتأكيد إنمـا يكون للمعنى – يمد – مدًا" ثم انظر قوله بعد هذه الأبيات.

وَسَمِعْتَ تَسْبِيحَ الوُفُو – د بِحَمْدِهِ وَفْدًا فَوَفْدَا

فالتسبيح والتحميد إنما يحدث تباعًا مرة إثر أخرى فهذا طقس دينى معروف وكذلك دخول الوفود على الملك المُهَنَّأ بعيد الجلوس لابد أن يكـون متتابعًـا فمنذ استهل حافظ البيت بفعل السماع ومنذ استعمل كلمة الوفـود مجموعـة تبادرت كلمة القافية وما قبلها أيضا إلى ذهن المتلقى إذ لا تعد إلا أجزاء ذلك الجمع فالتجاور الدلالى للكلمات يأتينا بالقافية التى لا يسد غيرها مسدها على الإطلاق،

وقد ألحق "ابن أبى الإصبع" التوشيح بباب "ائتلاف القافية مع ما يدل عليـه سائر البيت" والتوشيح يعنى: "أن يكون معنى أول الكلام يدل على لفظ آخره، فينزل المعنى منزلة الوشاح، وينزل أول الكلام وآخره منزلة العاتق والكشح اللذين يجول عليهما الوشاح[١٣٤] وسماه العسكرى بالتبيين وعرفه بأن يكـون

---

[١٣٢]– الديوان – ص١٤٤.

[١٣٣]– د/يسرية المصرى – بنية القصيدة فى شعر أبى تمام.

[١٣٤]– تحرير التحبير – ابن أبى الاصبع – ص٢٢٨.

مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمحت شعرًا، أو عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه"[١٣٥]

"هذا وربما اختلط التوشيح بالتصدير لكون كل منهما يدل صدره على عجزه، والفرق بينهما أن دلالة التصدير لفظية، ودلالة التوشيح معنوية"[١٣٦] ولننظر مثلا إلى قول حافظ.

١	بَنَاتُ الشِعْرِ إنْ هِيَ أسْعَدَتْنِي	شَكَوْتُ مِنَ العَمِيدِ إلى العَمِيدِ
٢	ولَمْ أجْحَدْ عَوَارِفَهُ .. ولَكِنْ	رَأيْتُ المَنَّ أدْعَى لِلْجُحُـــودِ
٣	أذِيقُونَا الرَّجَاءَ .. فَقَدْ ظَمِئْنَا	بِعَهْدِ المصلِحِينَ إلى الورودِ
٤	وَمُنُّوا بالوجُودِ فَقَـدْ جَهِلْنَا	بِفَضْلِ وُجُودِكُمْ مَعْنَى الوُجودِ

ثم يقول:

٥	إذَا اسْتُوْزِرْتَ فاسْتَوْزِرْ عَلَيْنَا	فَتًى "كَالفَضْلِ" أوْ "كَابْنِ العَمِيدِ"
٦	وفى الشُّورَى بِنَا دَاءٌ عَهِـدْ	قد اسْتَعْصَى عَلَى الطِّبِّ العَهِيدِ
٧	تَدَارَكْ أمَّةً فِى الشَّرْقِ أمْسَتْ	عَلَى الأيَّامِ عَاثِرَةَ الجُـــدُودِ
٨	وَأيِّدْ مِصْرَ والسُّودانَ تَغْنَـمْ	ثَنَاءَ القَوْمِ مِن بيضٍ وسُودِ[١٣٧]

تأمل الأبيات تجد أن التصدير قد زقع فى الأبيات الأول والثانى والرابع والسادس، ففى الأول وافقت القافية بعض ما فيه وفى الثانى وافقت أول كلمة وفى الرابع بعض ما سلف منه وفى السادس وافقت كلمة القافية أخر كلمة فى

---

[١٣٥]– الصناعتين – العسكرى – ص٣٨٤.
[١٣٦]– بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى – ص١٢٩.
[١٣٧]– الديوان – ص٣٤٦، ص٣٤٩، ص٣٥١.

الشطر الأول[١٣٨] فكسا التصدير الأبيات أبهة، وكساها رونقا وديباجة وزادها مائية وطلاوة على حد تعبير ابن رشيق"

وتجد كذلك التوشيح فى الأبيات – الثالث والخامس والسابع والثامن وذلـك لأن القافية تحمل معنى ورد فى الصدر فالورود أى ورود الماء أتـى مـن الزوق وقد أوردهاما الشاعر فى أول البيت فى قوله "أذيقونا" وفـى البيـت الخامس يقفز إلى ذهن المستمع مباشرة الوزير "ابن العميد" وزير ركن الدولة المشهور بمجرد سماعة للفعل (استوزرت) والتدارك فى البيت الخامس إنمـا يكون للمتعثر، وما تعثر إلا جدودنا، ونحن تبعناهم، أما البيت الثامن فتجد أنه قدم مصر على السودان فى صدر البيت، ثم قدم البيض على السود فى عجز البيت إذ المصريون، فى الغالب بيض والسودانيون سود،

وللتوشيح ألوان كثيرة منها العكس، والتبديل، ومنها ما سلف أن ذكرناه وهو ما كانت دلالته متجانسة معنويا مع قافية البيت، ومنه قول حافظ:

لقدْ ظفرَ الأتراكُ عدْلاً بسُؤْلِهِمْ	ونَحْنُ علَى الأثارِ لا شكَّ نظفرُ
هُمُ لهُمُ العَـــــامُ القديمُ مُقدَّرُ	ونَحْنُ لنَ العَامُ الجَدِيدُ مُقدَّرُ[١٣٩]

ومثله،،

فأنتَ لهَا إنْ قامَ فِى الشَّرقِ مُرْجِفٌ	وأنتَ لهَا إنْ قامَ فِى الغربِ مُرجِفٌ[١٤٠]
فحَصَّنْهُ بإحْسَـــــــانٍ وَعَدْلٍ	فحَصْنُ المُلْكِ إحْسَـــانٌ وَعَدلُ[١٤١]
بكِّرَ اصَاحِبَىَّ قبلَ الغيَــــــابِ	وَقفَا بِى بِعَيْنِ شَمْسٍ قِفَــــا بِى[١٤٢]
مَلأَ الشَّرْقَ حِكْمَةً وَأقامَـــــــا	فِى ثنَايَا النُّفوسِ أنَّى أقامَــــا[١٤٣]

---

[١٣٨]– انظر العمدة – ابن رشيق – ص٣، ج٢.
[١٣٩]– الديوان – ص٣٥٦.
[١٤٠]– الديوان – ص
[١٤١]– الديوان – ص
[١٤٢]– الديوان – ص
[١٤٣]– الديوان – ص

تجد أن الأبيات الثلاثة الأخيرة أخذت القافية فيها شكل التكرار والتكرار هنا تكرار فنى إذ هى بمثابة المنبه الذى يندفع المعنى منه أو يتوقف عنده، وفى الحالتين كليتهما تشارك القافية مشاركة فاعلة فى شعرية الأداء،

"ونحن على علم بأنه بقدر ما يقل خضوعع البيت للقافية، بقدر ما يكون الوصل عويصًا، والارتباط صعبًا، إن لائحة الكلمات – القوافي تحدد عددًا محدودًا من التأليفات الممكنة لكل واحدة منها، ولا ينبغى أن ننسى من جهة أخرى، أن ضرب الأغراض يحدد حقلا دلاليان وأن متطلبات الوزن تفرض على العرض قيودها الخاصة، وتقود مختلف هذه العوامل الشاعر إلى اختيار معانيه، إننا نفهم ف نفس الآن، كما ينصح بذلك "ابن رشيق" ويتطلبه "ابن خلدون" – لماذا يكون الانتقال من القافية إلى البيت لا الإنتقال من البيت إلى القافية أمرًا حسنًا"[١٤٤]

"ومن غير شك فإن القافية المتمكنة فى موضعها، غير النابية عنه تزيد من المتعة الموسيقية الخالصة لأنها إذا كانت قلقة فى موضعها شغلت الذهن بهذا القلق المعنوى، ومن هنا تأتى نفرة الأذن، ونبو السمع، نتيجة مباشرة لرفض وجود الكلمة فى هذا المكان"[١٤٥] فانظر مثلا لقول حافظ":-

كَمْ مَرَّ بِى فِيكَ عَيْشُ لسْتُ أذكُرُه ... وَمَرَّ بِى فِيكَ عَيْشُ لسْتُ أنسَاهُ

وَدَّعْتُ فِيكَ بَقَايَا مَا عَلِقْتُ بِهِ ... مِنَ الشَّبَابِ وَمَا وَدَّعْتُ ذِكْرَاهُ

أهْفُو إليْهِ عَلى مَا أقْرَحَتْ كَبِدِى ... مِنَ التَّبَارِيحِ أوْلاهُ وَأخْرَاهُ

لبِسْتُهُ وَدُمُوعُ العَيْنِ طيِّعَة ... وَالنَّفْسُ جَيَّاشَةٌ وَالقلبُ أوَّاهُ

فكَانَ عَوْنِى عَلى وَجْدٍ أكَابِدُهُ ... وَمُرُّ عَيْشٍ عَلى العِلاّتِ ألقَاهُ

أنْ خَانَ وُدِّى صَدِيقٌ كُنْتُ أصْحَبُهُ ... أوْخَانَ عَهْدِى حَبِيبٌ كُنْتُ أهْوَاهُ[١٤٦]

---

[١٤٤]– الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ – ص٢٣٩.
[١٤٥]– أصول النقد الأدبى – د/مصطفى أبو كريشة – ص٣٩٤.
[١٤٦]– الديوان – ص٤٣٤.

هذا طراز من الشعر ينم عن إنسانية دفينة ويعطى تعبيرًا لشعور الضيعة الذى نلقاه فى كل منحى من مناحى الحياة فى كل زاوية من زوايا الوجود، إن وجه العيش كالح حزين عند الإنسان الذى يحس بالخطر يهدد كيانه، فهنا حافظ إبراهيم يكاد يقفز بالشعر إلى درجة سامية من حيث الصورة أو من حيث المبنى والمعنى على السواء، فعبارته من النوع الهادئ الذى لا بريق فيه، وقوافيه ثابتة المعنى والتوافق والأصالة بحيث تحسبها صُبَّت صبًا مع القصيدة، ويستحيل أن يستخرج الإنسان بيتا واحدًا فيه اضطراب أو قلق[١٤٧] أو فيه تخلخل من حيث القافية ومن هنا جاء تأثيرها فلم تشغل الإنسان بأية كلمة فيها، ولم تفوت عليه فرصة النفاد سريعًا إلى المعنى والدخول إلى باطن الإحساس دون توقف ولا تراجع ولاشك،[١٤٨]

إن دلالة نفسية ما تختفى وراء كلمات القافية، ناهيك عن ذلك الشحن الشجى المتلفع بعبارة من الحزن الدفين ذلك الحزن الذى يبديه حرف الروى، حتى وإن سترته الكلمات، فالأبيات قد قرح عين دلالتها أحرف بعينها أدت إلى نقل ما يعتمل فى نفس حافظ من أسى على ما فات مثل (الهاء والحاء والسين) إضافة إلى كلمات بعينها تبرز على جبهة النص حزنا من النوع الإنسانى النبيل مثل (مَرَّ – ودعت – أهفو – أقرحت كبدى – التباريح – دموع – جياشة – أواه – وجد – أكابد – مُرُّ – العلات – خان – ودى – حبيب أهواه) – "ولن تظهر لنا القيمة الصوتية والنفسية للقافية ولن يبوح بها النص الشعرى إذا ظلت دراستنا للقافية دراسة آلية شكلية بعيدة عن استيطان النص، والتغلغل فى لب التجربة والوقوف على خصائص الحروف، ومحاولة تفسير

١٤٧– (قلق) فى الأصل قلقلة.

١٤٨– انظر الأسس المعنوية للأدب – د/عبدالفتاح الديدى – ص٧٦، ٧٧.

سر اختيار الشاعر قافية بعينها دون الأخرى، وهل هناك علاقة بين اختيار الشاعر للروى وبين تجربته الشعرية"؟؟[١٤٩]

فماذا ننتظر من شاعر إنسان أو إنسان شاعر يمر على دار ذكرى، أليست الديار هى التى دائما ما تثير شجن الشعراء، فيقفون عليها، ويستوقفون الرفيق ليبكوا، فما بلك بدار عاش فيها حافظ حقبة شبابه وميعة صباه فأخذت منه ما أخذت منه ما أخذت، وعب هو منها ماعب وولى الشباب وانقضى وإذا بالأقدار تسوقه للمرور على تلك الدار قبيل موته بأشهر، ألا يثير ذلك شجنه؟ ألا يؤرق وسنه؟ ألا يحرق كبد؟؟ ألا يدفعه لأن يقول:

قدْ أرْخصَ الدَّمْعَ يَنْبُوعُ الغَناءِ بِهِ	وَالهْفتِى ونُضُوبُ الشَّيْبِ أغلاهُ
كَمْ رَوَّح الدَّمْعُ عَنْ قَلْبِي وكَمْ غَسَلَتْ	مِنْهُ السَّوَابِقُ حُزْنًا فِي حَنَايَاهُ[١٥٠]

لك الله يا حافظ، انظر إلى التمكين فى الأبيات وفعله فى الدلالة فغزارة الدمع فى الشباب تجعله رخيصا يفيض لأتفه الأسباب، أما فى المشيب فإن الدمع قد غلا وعز فلا يجيبه إذا دعاه، تأمل القافية أتى لها بالألف ردفا وفى الألف تحليق وسمو وتطلع،، وجاء بالهاء رويا وفى الهاء همسُ حزين وأشبع الهاء بضمة ولدت واو وصل، فكان تلاشيا هام فى فضاء رحب فولد إحساسًا بالضياع والفقد، هذا الضياع هو الذى ساق حافظ للدمع، أقسى انواع البكاء البكاء بلا دموع، ونحن إذا انطلقنا من كلمة القافية الأخيرتين لتولدت لدينا دلالات تنم عن حزن يملأ الحنايا، ولن يستطيع أن يعبر عن الحزن إلا من ألهب الحزن فؤاده، وتملك من حناياه، ففاقد الشئ لا يعطيه، وحافظ نقلنا بحميا إبداعه إلى عالمه الحزين بالدلالات النفسية المثيرة للقافية التى استعملها والأصوات التى وشى بها عمله "والدلالة النفسية للقافية ليست من ابتكارات النقد الحديث ولكن لها جذورها عند النقاد والقدامى مثل "حازم وأبى العلاء

---

[١٤٩]- موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور – د/صابر عبدالدايم.
[١٥٠]- الديوان – ص٤٣٤.

وقدامة" فحازم يربط القافية بالغرض الشعرى ويعد القافية اشـهر مـا فـى البيت، وقد وجه عنايته لدراستها من الجانب النفسي، فالنفس تعنى بما يقع فى القافية، ولذا يجب ألا تتضمن إلا ما يكون له موقع حسن من الـنفس وفقـا للغرض، فيبتعد الشاعر بالقافية عن المعانى المنشوءة والألفاظ الكريهة لاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به، فالكلام الكريه إذا وقع فى أثناء البيت قد يتلوه ما يغطى عليه، فيشغل النفس عن الألتفات إليهن أما إذا وقع فى القافية، فإنه يأتى فى أشهر موضع وأشده تلبسًا بعناية النفس، فتبقـى الـنفس متفرغـة لملاحظته والإشتغال به ولا يعيقها عنه شاغل"[١٥١]

"إن للجهاز الصوتى هنا أثرًا وظيفيا حقيقيا على المعنى، ويتمتع المعنى فـى المقابل بهذه الخفقات المتوقعة للأسماع، ويهب إيجاز الشياء بروزه لفكـرة متولدة عن التناغم اللفظى، وهى فكرة تمتد إلى غاية الإنبثاق النهائى للقافية، وهكذا يمتد الإلزام الذى تمارسه القافية إلى البيت كله شيئا فشيئا، إنها بهـذا الفعل، تتحكم فى اختيار الكلمات وتنظيم علاقاتها، وتحدد التنسـيق بينهـا، ويترتب تشكيل المعنى من خلال طبيعتها"[١٥٢] انظر مثلا لقول حافظ:

وَقَفَ الخَلْقُ يَنْظُرونَ جَمِيـعًا ... كَيْفَ أَبْنِى قَواعِدَ المَجْدِ وَحْدِى

وَبُنَاةُ الأَهْرَامِ فِى سَالِفِ الدَّهْرِ ... كَفَوْنِى الكَلامَ عِنْدَ التَّحَـــدِّى

أَنَا تَاجَ العَلاءِ فِى مَفْرِقِ الشَّـــرْ ــ قِ وَدُرَّاتُهُ فَرَائِـــــدُ عِقْدِى

أَىُّ شَىْءٍ فِى الغَرْبِ قَدْ بَهَـــرَ النَّا ــ سَ جَمَالاً وَلَمْ يَكُنْ مِنْهُ عِنْـــدِى

فَتُرَابِى تِبْرٌ، وَنَهْرِـــى فُرَاتٌ ... وَسَمَائِى مَصْقُولَةٌ كَالفِرِنْـــدِ

أَيْنَمَا سِرْتَ جَدْوَلٌ عِنْدَ كَـــرْمٍ ... عِنْدَ زَهْرٍ مُدَنَّرٍ عِنْدَ رَنْـــدِ

وَرِجَالِى لَوْ أَنْصَفُوهُمْ لَسَـــادُوا ... مِنْ كُهُولٍ مِلْءِ العُيُونِ وَمُـــرْدِ

---

[١٥١]– عضوية الموسيقى فى النص الشعرى – د/عبدالفتاح صالح نافع – مكتبة المنار – الزرقاء – الأردن ط١ ٨٥. وانظر نص عبارة القرطاجى ص٢٧٥، ص٢٥٩.

[١٥٢]– الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ ص٢٢٥، ٢٢٦.

انظر كم مرة تكرر حرف الراء فى الأبياتن وكم مرة تكرر حرف القاف وكم تكرر حرف الدال، وأين تكتشف تجد أن حرف الدال يكثر فى الشطر الثـانى كتمهيد لدال الروى وتجد أن حرف القاف فى المناظر التـى تشـعر بـالقوة والعظمة (الخللق – مفرق – الشرق – عقدى – قد – مصقولة) أما الراء ذلك الحرف الصامت اللثوى المكرر المجهور فله دلالة جد عظيمة فى الأبيـات انظر – فترابى – تبرُ – ونهرى – فراتُ – كالفرنـد – حـرف يشـعرك بالعظمة والتعالى والإباء ناهيك عن الغنائية الشديدة التـى يحـدثها رنينـه المتتالى فى البيت السادس بالمشاركة مع التنوين، وحرف النون انظر إلـى هذه المقاطع (أينـ – سِرْ – لنْ – عِدْ – كرْ – مِنْ – عِنـ – رن – مُدَنْ – رنْ – عنـ – رن)

وليس أدل على علو الرنين فى البيت من تكرر المقطع "رن" ثلاث مـرات، اثنتين منهما نشأتا بفعل تنوين الراء، والثالثة مثلت الرنة جزءًا مـن الكلمـة الأخيرة "رند" وحرف الدال بانفجاريته وجهره يحدث فى النفس نوعًـا مـن التعالى والإباء أما كونه محركات بالكسر للإيحاء بالتشبث بالمكان والمكانـة على السواء حتى لكأن مصر تنسب كل شئ لها دون غيرها، كل هذا يجعل من حرف القافية مفتاحًا لفهم شفرة النص كلها وقد يلجأ حافظ، وكثيـرا مـا يفعل ذلك للإيغال القائم على الإتيان بالمعنى تامًّا فى صدر البيت، ثم تقضـه كله فى عجزه مثل،

العِلْمُ فِى البَأسَاءِ مُزْنَةُ رَحْمَـةٍ وَالجَهْلُ فِى النَّعْمَاءِ سَوْطُ عَذابِ[١٥٣]

انظر (العلم # الجهل) (البأساء # النعماء) (مزنة # سوط) (رحمة # عذابِ)

ثأوى الظِّبَاءَ إليهْ وَهْـىَ أوَانِسُ وتَحيدُ عَنْهُ الأسْدُ وَهِىَ ضَوارى[١٥٤]

يبنى ويهدم فى الشعر القديم وفى الشعر الجديد فنعم الهـادم البانى

---

[١٥٣]- الديوان – ص

[١٥٤]- الديوان – ص.

هذا التقابل إلى جانب إحداثه تكثيفا للإيقاع المعنوى يجعلك نتوقع كلمة القافية، بل ويأتى بها متمكنة فى موضعها غير نابية ولاقلقة

قدْ كَانَ بَابُكَ مَفْتُوحًا لِقاصِدِهِ وَاليَوْمَ أوُصِدَ دُونَ القَاصِدِ البَابُ[155]

وتَكَتمنَا حَديثَ هَوَاكَ حَتَّى أذاعَ الصمتُ مَا أخْفَى الكَلامُ[156]

فسَاءَ مَقامُنَا فِى أرْضِ مِصْرٍ وَطَابَ لِغَيْرِنَا فِيهَا المُقَامُ[157]

نقول: "لقد فرض منطق الأشياء الوصول بمعنى ما إلى قافية وكان يجب صهر هذا المعنى فى هذه القافية، إن البيت كله فى نهاية الأمر، هو مجرد قافية، ولذلك يطبق شعراؤنا، من دون قيد مبدأ الائتلاف، وهذه قاعدة أساسية لتدرج معقول نحو هدف متوقع، وقد صاغ قدامة بن جعفر لهذا المبدأ نظرية، مبينا إذا كانت الحاجة ما تزال تستدعى ذلك، إلى أى حد تؤثر النهاية الصوتية الحتمية والثابتة على النمو الدلالى"[158]

"وليست القافية موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل أنها معربة، فإلى جانب التماثل الصامتى الذى يعد إلزاميا بسبب المتطلب القاضى بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذى يسند إلى الكلمة – القافية موقعا فى التنظيم التركيبى للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية فهى تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مرعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته"[159] ولننظر إلى تمكن القوافى فى قول حافظ:

لِقدْ نَصَلَ الدُّجَى فَمَتَى تَنَامُ أهَمٌ ذَادَ نَوْمَكَ أمْ هُيَامُ

غَفَا المَحْزُونُ وَالشَّاكِى وأغْفَى أخُو البَلْوىَ، وَنَامَ المُسْتَهَامُ

---

[155] – الديوان – ص١٨٨.
[156] – الديوان – ص٣٦٨.
[157] – الديوان ص٣٦٩.
[158] – الشعرية العربية – جمال الدين الشيخ ص٢٣٧.
[159] – نفس المرجع ص٢١٢.

وَأنتَ تُقلِّبُ الكَفَّيْنَ آنًا ... وَآونَةً يُقلِّبُكَ السَّقامُ
تَحدَّرَتِ المَدَامِعُ مِنْكَ حتَّى ... تَعلَّمَ مِنْ مَحَاجِرِكَ الغَمَامُ
وَضَجَّتْ مِنْ تَقلُّبِكَ الحَشَايَا ... وَأشفَقَ مِنْ تَلهُّفِكَ الظَّلامُ
تَبِيتُ تُسَاجِلُ الأفلاكَ سُهْدًا ... وَعَيْنُ الكَوْنِ رَنَّقَهَا المَنَامُ
بِرَبِّكَ هَلْ رَجَعْتَ إلى رَسِيسٍ ... مِنَ الذِّكْرَى وَهَلْ رَجَعَ الغَرَامُ[160]

تأمل الترصيف التركيبي للشطر الثاني الذي يربط بين الفعل وفاعله فالفعل إما في أول الشطر (تعلم – أشفق) أو في وسط الشطر مثل (نام – يقلبك – رنقها – رجع) وفي كلا الحالتين فالفعل مرتبط بما سبقه عن طريق العطف أو المعنى الكلي ومرتبط بما بعده عن طريق اتصال المفعول به (يقلبك – رنقها) إذن هناك وشائج تركيبية ودلالية تربط كلمة القافية (الفاعل) بما سلفها إضافة إلى الترصيف الصوتي الممهد للميم الأخيرة "فلم يكن تمام الوزن على حساب المعنى، ولم يحدث تدافع بين الإيقاع والبنية اللغويتن أو بين الوزن والمحتوى الشعري ومن هنا فليس ثمة ضرورة تركيبية، لأن إتمام الوزن يسير متوازيا مع إتمام المعنى في إطار الأداء الشعري ذي المستوى المتميز ولو جعل التتميم أو الإيغال الشاعر يسف أو يهبط في أدائه الشعري لكان حشوًا أو ضرورة فالحشو إتمام دون مخالفة، والضرورة إتمام مع المخالفة من جهة أو أكثر"[161]

"ولعل فيما تقدم ما يدفع الإتهام الذي يساق في معرض الثورة على القوافي بأن الشاعر ليس مطالبا عند من يلتزمونها بأكثر من هذا الإتحاد اللفظي في حرف القافية، فقد راينا أن الأساس في ذلك هو الإرتباط الوثيق بما حولها

---

[160]– الديوان – ص٣٦٧، ٣٦٨.
[161]– موسيقى الشعر العربي جـ١ – د/حسني عبدالجليل ص٢١٤.

من معان، وإلا فإنها تكون نابية قلقة فى مكانها، وتكون شاهدًا ملموسًا على تكلف الشاعر وتصنعه وعدم الترابط بين افكاره ومعانيه"[١٦٢]

ثانيا : فى شعر شوقى المسرحى

١ – البنية الإيقاعية والتراكيب الموسيقى فى مسرحيات شوقى

"الشعر بين أبوين التاريخ والطبيعة"، اتكأ شوقى على هذه المقولة التى أطلقها فى مقدمته لقصيدة "رومة" فاصطنع منها منهجا اقتصر عليه فى مسرحياته الشعرية، ولا مراء فى أن لشوقى فى متذوقيه تأثيرا لم تعهده ساحة الأدب منذ المتنبى، إذ إن ملامح اقتداره التعبيرى مثلت فى شعره رغبة منه فى الإبداع والخلق أولا، واستثمارا لكل منجز شعرى ثانيا،، وقد كان مسرح شوقى انعكاساً حيا لما عليه المجتمع إذ اختار التاريخ المصرى القديم مصدراً لبعض مسرحياته إذكاء للروح الوطنية، وعطف على التاريخ العربى مصوراً الروح القومية وماتحا من عيالم تراثنا العربى ما به يرسخ العاطفة القومية ولم تفته مراعاة ما يتسم به المجتمع المصرى من خفة ظل فادخل فى مسرحياته روحاً فكاهية رفيعة المستوى ليثبت أن الشعر الجيد يصلح لكل زمان ومكان، ويستطيع أن يترك لنفسه أثراً فى أى ذوق أيا كان ذلك الذوق.

والحق أن شوقى حاول جاهداً أن يُعرِّب الشعر التمثيلى تعريبا كاملا بما لاءم ملاءمة دقيقة بين أصوله ومناهجه الغربية وظروف جمهوره المصرى العربى، وحاجاته ورغباته، ومن تتمة ذلك عنده أنه رفع الفوارق بين لغة هذا الشعر ولغة شعرنا الغنائى، وبذلك اتسع تأثيره فى الجمهور، لأنه احتفظ فى هذا الشعر الجديد بكل ما يخلب لبه فى الشعر الغنائى الخالص

---

[١٦٢]– اصول النقد الأدبى – د/مصطفى أبو كريشة – ص٣٩٦.

من روعة الموسيقى وحرارة العاطفة وجمال التصوير، ما جعـل تمثيلياتــه أعمالا شعرية رائعة"[١٦٣].

وشوقى شاعراً مسرحيا، كان ينقل بصدق شديد زفرات أبطال أعماله ويوائم مواءمة شديدة بين لغته الشاعرة ولغة البيئة التى يعبر عنها وطبيعتها وجوها العام، بل يكاد يتفوق أحيانا فى الإيحاء بالجو العام للعمل عمــا كنــا نعهده من أبطاله الحقيقيين، وهذا ما شعرناه فى انطلاقه معبرا علــى لســان شاعرين عظيمين، وعاشقين نادرين هما عنترة والمجنون، اللــذين تقمــص شوقى بحذق شديد شخصيتيهما وانطلق معبرا على لسانهما بلغة تجاوزت لغة الغزل العادية، بل وحلقت بنا فى سماوات العشق الملتهب ووجدناه ينتقل بنــا فى مسرحياته جميعها من الحب إلى الحرب، من السكون إلى الصخب، مــن الفرح إلى الترح محققا فى جميع أعماله تراوحاً إيقاعيا مريحا، له هســيس الرؤى وصخب نهار البرارى. وبين الهسيس والصــخب تراسـل الــنغم، وتواصل الأصداء وسحر الانسياب وإيقاع وقع التوقيع بالكلم.

١٦٣- فصول فى الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٣٤٨ طبعة ثالثة دار المعارف ١٩٨٨.

البحر / الشكل	الرجز: التام	الرجز: المجزوء	الرجز: المنهوك	الرجز: المشطور	الرجز: الموحد	الكامل: التام	الكامل: المجزوء	البسيط: التام	البسيط: المخلع	البسيط: المشطور	الرمل: التام	الرمل: المجزوء	الخفيف: التام	الخفيف: المجزوء	الوافر: التام	الوافر: المجزوء	المتدارك: التام	المتدارك: المشطور	المتقارب	الطويل	الهزج	المجتث	السريع	المنسرح	المجموع	النسبة %
[illegible]	١٧	١٠٠	٢٦	١٢٨	١١	١١٦	١٩	٣٨	١٥		٢٨	١١٢	٨٦	٢٨	٨١	-	٢٣	-	١١٩	٩٢	١٠٩	٧٩	٩	-	١٢٦٧	١٧.٨٣
	٢٨٢					١٣٢		٥٣			١٤٠		١١٤		٨١		٢٣									
[illegible]	٢٢	٢١٢	٣٩	١٠٤	٢١	٢٧	٢٣	١٦	٢٩	٢٥	٣٢	٨٠	٩٢	٤١	١٧	-	١	-	٨١	٤٨	١٢٥	٧٧	٢٩	٧	١٢٠٣	١٦.٩٣
	٤٠٣					٥٠		٧٠			١١٢		١٣٣		١٧		١									
[illegible]	٣٧	١٢٩	٢٠	١٣	-	٥٧	٧	٢٩	٦	١٦	٥٩	٥٢	١٧	١٣	١٠	-	١	-	٢٢٣	١٢٨	١١٦	٧٤	١٧	١٥	١١٢٨	١٥.٨٧
	٢٣٣					٦٤		٥١			١١١		١٠٩		١٠		١									
[illegible]	٣٤	١٢٣	١٨	٥٣	٥	٧٤	١١	٤٤	٥٧	-	٢٨	٢٥	١٥٩	٢٣	٦	٧			١٤٥	١٢٦	٤٧	٤٨	١٢	-	١١١٩	١٥.٧١
	٢٠٧					٨٥		١٠١			٥٣		١٨٢		١٣											
[illegible]	٤٤	١٨٣	٥٣	٧٥	١٣	٩٠	٣٦	١٦	٥٤	٣٥	٢٤	٧	٢٥	٩	٤٧	-	١	٥	٤١	٨٧	٤٤	٥٨	٦	١	٩٩٥	١٤.٠٠
	٣٦٩					٨٦		١٥٣			٣١		٧٤		٤٧		٦									
[illegible]	١٨	٢٢٨	٧٨	٤١	-	٥	٢	٤	٢٨	-	١٨	٢٥	٥٤	١٢	٩	٢٠	١	-	٣٣	٧	٣٣	٤٠	٢٤	٢	٧١٩	١٠.٠٧
	٣٥٨					٧		٣٢			٤٣		٦٧		٢٩		١									
[illegible]	٨٢	٢٢١	٢٧	٨٧	٣	-	٥	-	٢٤		٥	٤١	٤٣	٩	٧	-	٣	-	١٢	٧	١٨	٤٣	٢٢	٨	٦٧٧	٩.٥٢
	٤٢٠					٥		٢٤			٤٦		٥٢		٧		٣									
مجموع الأجزاء	٣٠١	١٢١٥	٢٥٥	٥١٨	٥٣	٣٣٩	٩٠	١٩٥	٢٢٣	٧١	١٩١	٣٥٣	٦١٦	١١٥	١٥٧	٢٧	٣١	٥								
النسبة (%)	٤.٢٣	١٧.٠٧	٣.٥٨	٧.٢٩	٠.٧٤	٤.٧٧	١.٢٩	٢.٧٤	٣.١٤	١.٠١	٢.٧٣	٤.٩٥	٨.٦٦	١.٦١	٢.٢١	٠.٣٨	٠.٤٣	٠.٠٧								
المجموع الكلي	٢٤٠٢					٤٢٩		٤٩١			٥٤٦		٧٣١		١٨٤		٣٦		٧٠٤	٤٩٠	٤٨٦	٣٥٩	١١١	٣٣	٧١٠٥	
النسبة (%)	٣٣.٨٠					٦.٣		٦.٩٥			٧.٦٨		١٠.٢٨		٢.٥٩		٠.٥		٩.٩٠	٦.٨٩	٦.٨٤	٥.٠٥	١.٥٦	٠.٤٦		

باستبيان معطيات الجدول رقم "١" نجد أن ترتيب مسرحيات شوقي من حيث الكم ورد كالتالي (مصرع كليوباتر – قمبيز – مجنون ليلى – علي بك الكبير – عنترة – البخيلة – الست هدى) وقعت جميعها في سبعة آلاف وخمسة أبيات ومائة (٧١٠٥ بيتا) أي ما يعادل (٢٨,٨٥٪) من نسبة شعره الكلية، ويكون شعر شوقي كله – بعد إضافة المسرحيات – قد بلغ أربعة وعشرين بيتا، وأربعة وعشرين ألفا وستمائة بيت (٢٤٦٢٤ بيتا) وهو دليل خصب نادر المثال، ليس في الشعر العربي فحسب، إنما في الشعر العالمي أيضا، وبهذا العدد يكون شوقي قد جاوز بعدد أبيات شعره عدد أيام حياته كلها، ليبقى شعره دليل نبوغ، وشارة عبقرية تند عن المثال.

نلاحظ أن تواتر أبيات كل مسرحية يتعلق بمدى علاقتها بالتراث سواء التاريخي أو الأدبي، إذ تحكم شوقي في هذه الحالة تداخلات تاريخية،، وترابطات أحداث بعينها توطر شوقي وتحكم معيارية صياغته، ودليل ذلك احتلال المسرحيتين الاجتماعيتين الدرجتين الأخيرتين في سلم التواتر.

كان لاستخدام شوقي الأوزان في المسرحيات طرافة خاصة إذ تباين استخدامه إياها اتجاها تباينا تامًا عن شعره الغنائي وحتى تسهل المقارنة ننظر إلى الجدول التالي:

الشعر الغنائى			الشعر المسرحى		
م	الوزن	النسبة (٪)	م	الوزن	النسبة (٪)
١-	الكامل	٢٩,٣١	١-	الرجز	٣٣,٨٠
٢-	الرجز	١٣,٤٩	٢-	الخفيف	١٠,٢٨
٣-	الوافر	١١,٠٥	٣-	المتقارب	٩,٩٠
٤-	الخفيف	١٠,٢٠	٤-	الرمل	٧,٦٨
٥-	البسيط	١٠,٠٩	٥-	البسيط	٦,٩٥
٦-	الرمل	٨,٧٥	٦-	الطويل	٦,٨٩
٧-	الطويل	٦,٠٦	٧-	الهزج	٦,٨٤
٨-	المتقارب	٤,٣٧	٨-	الكامل	٦,٣٠
٩-	السريع	٢,١٧	٩-	المجتث	٥,٠٥
١٠-	المجتث		١٠-	الوافر	٣,٩٩
١١-	الهزج		١١-	السريع	١,٥٦
١٢-	المتدارك		١٢-	المتدارك	٠,٥٠
١٣-	المقتضب		١٣-	المنسرح	٠,٤٦
١٤-	المديد				
١٥-	المنسرح				
١٦-	الزجل				

يتضح من خلال المقارنة ما يلى:

١- استبعد شوقى من مسرحياته أوزان (المديد – المقتضب – المضارع – الزجل) وهذه أبحر بطبيعتها نادرة التواتر فى الأدب العربى من قديمه إلى حديثه، كما أنها ليست طيعة بالقدر الكافى للتراشق الحوارى الذى هو أساس البناء المسرحى.

١- يلاحظ التراجع الشديد لكل من الكامل والوافر إذ هبط شوقى باستعمالهما فى شعره المسرحى من المرتبتين الأولى والثالثة إلى المرتبتين الثامنة والعاشرة ولعل ذلك يرتبط بكثرة مقاطع هذين الوزنين إذ لوحظ أنه كلما كثرت مقاطع الوزن قلت صلاحيته للشعر المسرحى لحاجة هذا اللون من الشعر للتقافز الإيقاعى والسرعة فى الأداء.

٣- يعضد الرأى السابق احتلال كل من الرجز والخفيف والمتقارب وهم من مجموعة (٢٤ مقطعا) للمراتب الثلاثة الأولى، ثم تلاهم الرمل وهو من مجموعة (٢٢ مقطعا) على حين هبط تواتر كل من البسيط والطويل وهما معاً يمثلان مجموعة الــ (٢٨ مقطعا).

٤- يلاحظ أن أوزان الوافر والسريع والمتدارك والمنسرح لا تمثل نسبة ذات بال فى شعر شوقى المسرحى إذ ندر اتجاه شوقى إليها إطاراً وزنيا وهذا أمر غريب ومثير للدهشة وبخاصة مع وزن الوافر الذى ارتفع به شوقى ارتفاعاً مذهلا فى شعره عن شعر كل سابقيه.

٥- لعل ارتفاع شوقى فى شعره المسرحى بكل من الرجز (من الثانية فى شعره الغنائى إلى الأولى) فى شعره المسرحى، والخفيف (من الرابعة إلى الثانية) والمتقارب (من الثامنة إلى الثالثة) والرمل (من السادسة إلى الرابعة) والهزج (من الحادية عشرة إلى السابعة) لعل ذلك كان تأكيداً منه على صلاحية هذه الأوزان لأن تحتل الدرجات الأول تواتراً لطواعية إيقاعية للغة الحوار المسرحى دون غيرها من الأوزان ذات الامتداد المقطعى الظاهر.

٦- لعل من البعيد عن التأكيد إذن أن إضافة ما استعمله شوقى من أوزان فى شعره المسرحى لما استعمله على نفس هذه الأوزان فى شعره الغنائى يحدث تباينا خطيراً فى التواترين الآنى والزمانى وتغييرا جذريا فى النسب الكلية للنفس الشعرى لشوقى وهذا ما سيوضحه الجدول التالى:

م	الوزن	عدد الأبيات فى الشعر الغنائي	عدد الأبيات فى الشعر المسرحي	المجموع الكلى	الترتيب الفعلى	النسبة (٪)
١-	الكامل	٥٠٩٧	٤٢٩	٥٥٢٦	الكامل	٢٢,٤٤
٢-	الرجز	٢٤١٣	٢٤٠٢	٤٨١٥	الرجز	١٩,٥٥
٣-	الوافر	١٩٢٢	٢٨٤	٢٢٠٦	الخفيف	١٠,٤٧
٤-	الخفيف	١٨٤٨	٧٣١	٢٥٧٩	البسيط	٩,١٤
٥-	البسيط	١٧٥٩	٤٩٤	٢٢٥٣	الوافر	٨,٩٥
٦-	الرمل	١٥٢٣	٥٤٦	٢٠٦٩	الرمل	٨,٤٠
٧-	الطويل	١٠٥٤	٤٩٠	١٥٤٤	الطويل	٦,٢٧
٨-	المتقارب	٧٦١	٧٠٤	١٤٦٥	المتقارب	٥,٩٤
٩-	السريع	٣٧٦	١١١	٤٨٧	الهزج	٢,٦٦
١٠-	المجتث	٢٦٧	٣٥٩	٦٢٦	المجتث	٢,٥٤
١١-	الهزج	١٧٠	٤٨٦	٦٥٦	السريع	١,٩٧
١٢-	المتدارك	١٥٠	٣٦	١٨٦	المتدارك	٠,٧٥
١٣-	المقتضب	١٢٤	-	١٢٤	المقتضب	٠,٥٠
١٤-	المديد	٣٧	-	٣٧	المديد	٠,١٥
١٥-	المنسرح	١٢	٣٣	٤٥	المنسرح	٠,١٨
١٦-	الزجل	٦	-	٦	الزجل	٠,٠٢

- لوحظ تراجع نسبة كل من الكامل والرجز قياساً لمجموع شعر شوقى وإن ظلا فى مرتبتيهما ولعل ذلك راجع لارتفاع نسبة استعمال شوقى الرجز إطاراً وزنياً فى مسرحياته إذ كادت تبلغ نفس نسبة استعماله إياه فى الشعر الغنائى، وشوقى فى الحالتين قد سما بالرجز سمواً لم يعادله فيه شاعر سابق ولا لاحق إذ استغل غنائية هذا الوزن وحلاوة وليونة نظمه استغلالا حسنا.
- لوحظ قفز كل من الخفيف فالبسيط عن مرتبتيهما الرابعة فالخامسة فى الشعر الغنائى للمرتبتين الثالثة فالرابعة فى مجموع شعر شوقى ولعل ذلك راجع لتنحى الوافر عن مرتبته الأصلية فى التواتر فى شعر شوقى الغنائى.

- لوحظ ثبات كل من الرمل والطويل والمتقارب مع خمسة الأبحر الأخيرة على نفس مراتبهم فى التواترين وإن اتضح تفوق كل من الرمل والمتقارب فى شعر شوقى المسرحى.
- ارتفع شوقى نفساً ارتفاعاً ملحوظاً بكل من الهزج فالمجتث فى شعره المسرحى إذ تخطيا تواتريهما فى شعره الغنائى ويعزى ذلك أيضا لقلة مقاطعهم وتناسب توقيعاتهم مع الشعر المسرحى. كما يلاحظ أن للمنسرح شأنا مع شوقى فى شعره المسرحى إذ تجاوز فى استعماله إياه نسبة الضعف عن شعره الغنائى وإن لم يكن لذلك تأثير بين فى النسبة الكلية للنفس.
- ويبقى لشوقى بعد كل ذلك بقاؤه فى إطار ما صبه القدماء من بنى وزنية حتى فى شعره المسرحى إذ لم يلمح له تجديد يذكر فى أوزان شعره وإن استغل كل إمكانيات الأوزان على ما سيظهر بإذن الله من خلال تبين خصائص استخدامه كل بحر على حدة:

خصائص استخدام الأبحر وأثر ذلك فى الإيقاع:

١- الرجز:

إن لشوقى مع هذا الوزن شأنا عجيبا إذ استعمله إطاراً وزنيـــا فـــى جميع مظاهره: موحد القافية ومتنوعها ودار فى شعره المسرحى على جميع أشكاله: تاماً ومجزوءاً ومنهوكا ومشطوراً وموحداً، وإذا كان التفـــوق لهـــذا الوزن تاما فى شعر شوقى الغنائى فإن الغلبة هاهنا لمجزوئه ومشـــطوره إذ تجاوز بالأول، أى المجزوء، نسبة النصف لاتجاهه لهذا الوزن إطاراً مقطعيا (٥١,٨٣٪) بينما بلغت نسبة الأخير (٢٢,٨١٪) أى ما يربو على خمس نفسه فيه وعلى كل فإن تراجع التام بالقياس للأشكال الأربعة الأخرى إنما يرجـــع

لصلاحية هذه الأخيرة لما يتطلبه الشعر المسرحى من رشاقة إيقاعية وسرعة أداء مع تميز توقيع.

بالنظر لدوران هذا الوزن مع مسرحيات شوقى نجد أنه استعمله فيما يزيد عن نصف نفسه عليه فى مسرحية الست هدى (٤٢٠ رجز/١٥٧ بقيــة الأبحر) وكذلك فى مسرحية البخيلة (٣٨٨ رجز/٣٢٨ بقية الأوزان) إثباتــا منه لصلاحية هذا الوزن الشديدة لمتطلبات التعابير الاجتماعية الفكهة الخفيفة ثم تواتر نفسه عليه تباعاً على هذا الترتيب (قمبيز – عنترة – على بك الكبير – مصرع كليوباترا – مجنون ليلى).

بلغت نسبة اتجاهه إليه (٣٣,٨٠٪) وهى النســبة المقابلــة لبيتــين وأربعمائة بيت وألفين (٢٤٠٢ بيتــا) أى أن ثلــث نفــس شــوقى فــى المسرحيات جاء على الرجز وحده.

عدد مقاطع الرجز التام (٢٤ مقطعا) وقد بعد شوقى تماماً عن هــذا الشكل مؤثراً أشكاله المجزوءة الأخرى فهبط بعدد مقاطعه وصولا لدرجــة الرشاقة الإيقاعية المتماهية مع متطلبات المسرح الشعرى وإذا حاولنا ربــط هذا الوزن بالمعنى المعبر عنه لوجدنا انسجاما جميلا يدور بينهما فتأمل قوله على مجزوء هذا الوزن فى مسرحية "الست هدى".

يرحمـــــه الله وإن	لم أر لـــــون قرشـــه
عشت اثنتين معـــه	لم أنتفـــع بفرشـــه
لو لم يمت لمت من	جخـــته وفشــــــه
كأنما تســـــربت	عمــارة فى كرشــــه
يدب كالحلوف فـــى	خروجـــــه من قشه
وما استرحت ليـــلة	من طحنـــه ودشـــه
ومن تـــــلال جيره	ومن حبال "دبشــــه"[١٦٤]

ظاهر جداً مدى البساطة فى استعمال اللغة عند شوقى مع هذا الوزن بما يتمشى مع شخصية من عامة الشعب وبسطائهم، ناهيك عن ذكائـــه فـــى اتخاذ مجزوء الرجز إطاراً وزنيا إذ بهذا الوزن رشاقة خاصة تتسع للتعابير الشعبية التى بدت جداً فى منطقة التقفية التى احتضـــنتها التفعيلـــة الأخيـــرة لمجزوء الرجز لتخرجنا بها من أكاديمية لغة الشعر العادية إلى بساطة لغـــة الشعر الشعبى فتأمل مرتكزات التقفية (قرشه – فرشه – فشه – كرشه – قشه – دشه – دبشه) كلها من كلمات طغام البشر لا تحس فيها برفعة لغة الشعر، وإنما تحس معها ببساطة التناول والتناسب التام مع إيقاعية مجزوء الرجـــز وانسيابيته، فالست هدى تصف حالها مع زوج كان مقاولا فبم تـــأتى ســـوى بهذه الألفاظ؟ وبأى القوالب الوزنية تصب أقوالها؟ ليس أنسب من لغة العامة ومن رشاقة مجزوء الرجز.

أما بالنظر لما يدور من تراشق بين أشكال هذا الوزن المتعددة فتأمل معطيات هذا المشهد.

فيقول أحدهم: وهذه دوباره

[١٦٤]– المسرحيات: هـــ ع ك ١٩٨٤م ص٦٧٨.

آخر : الشيخة الثرثاره

الأول : هلمى يا دوبارا هاتى اذكرى الأخبارا

دوباره : لا تسألونى ما الخبر مصر ترى اليوم العبر

لكن صه / حذار لا يدرين دارى

(منهوك الرجز)

مستفعــلن – متفعــل مستفعــلن – متفعــل

ـــ ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ

ثم تنتقل المتحدثة نفسها من منهوك الرجز إلى مشطوره فى نفس اللحظة ونفس المشهد قائلة: عارضنى الساعة فى طريق

فتى مليح الحسن والبريق

يسألها سائل: من الجنود؟؟

العجـــوز: لا ! من القواد

عالى المكان

ظاهر الميلاد

(مشطور الرجز)

آخــــر: وما أتى – ما فعلا؟؟

العجـــوز: عانقنى وقبلا ← منهوك الرجز

متفعلن – مستعلن مستعلن – متفعلن

الأول : وأين؟ فوق فمك الدرى

آخـــــر : أو من على جبينك البدرى

آخـــــر : أو فوق خد مثل روث البغل

الأول : أو فوق ذقن مثل كعب النعل

العجـــوز: أهذه نجدتكم يا فتيه

أهكذا تحمى بمصر النسوه

يا أسفا على القرون الخاليه

يا أسفا على النفوس العاليه

(مشطور الرجز)

مســتعلن – مســـــتعلن – مستفعلن

ـــ ب ب ـــ/ـــ ب ب ـــ/ـــ ـــ ب ـــ

أحدهم [ويرى شخصا مقبلا]

هذا أها، من أين جئت؟؟*

مستفعلن – مستفعلان

كيف أنت يا أها[١٦٥] ؟؟ ← مجزوء الرجز

مستعلن – متفعلن

إن لشوقى براعة خاصة فى التنقل بين مختلف البنى الوزنية لأشكال الرجز المختلفة إذ انتقل ببراعة لا تشعر المتلقى العادى بالخروج عن قارية الإطار من مقدار إلى مقدار وإن كانا على نفس الوزن إلا أنهما اختلفا كما مقطعيا وصوتيا على السواء، لكنَّ شوقى أدار منهوك الرجز فى التراشق الحوارى فى المستهل ببراعة ثم انتقل إلى مشطوره ذى التفاعيل الثلاث فأدار به جملتين حواريتين ثم عاد لمنهوكه فى تدخل حوارى آخر ثم انتقل لمشهد تهكمى تناسبت معه امتدادية المشطور – ثم يختتم بمجزوء هذا الوزن مثبتا طواعيه هذا الوزن بجميع أشكاله لإدارة جمل حوارية تصف مشهداً تعبيريا بعينه يصعب التقافز به عبر عطاء وزن آخر إذ لإيقاعية أشكال الرجز المجزوءة مساقات تكثلية ذات خصوصية وتميز يظهرها أكثر استعمال شوقى موحد هذا الوزن حين يستعمله النوب فى إنشادهم فرحين بفك أسرهم قائلين:

النوب جيل – حرّ أصيل ،، يقضى الديون

نحن الأسود * حمر الجلود ،، حمر العيون

لنا لبد * من الزرد،، هى الحصون

نغشى القتال – ولا نبال ،، طعم المنون[١٦٦]

مستفعلان ،، مستفعلان ،، مستفعلان

– – ب – –،، – – ب – –،، – – ب – –

---

[١٦٥] – المسرحيات: ص٤٢٤ – مسرحية قمبيز.

[١٦٦] – المسرحيات: ص٤٢٦.

لعل منشأ الانسياب النغمى هو ذلك التذييل الرائع الذى أطـال بـه شوقى المقطع الأخير فمد إيقاع النغمة الأخيرة جاعلا لها ألقا إيقاعيا تنغيميا خاصاً، ولعل فى ذلك التلاعب بالمقادير إمتاعاً يتناسب مع حركية الإنشاد، وامتداد صوت التغنى أما الرجز التام فقد دار فى استعمالات شوقى بنسـبة (٤,٢٣٪) وهى نسبة جد ضئيلة فهو أنسب إلى الشعر التوجيهى أو التاريخى وليس الشعر المسرحى محله لحاجة هذا الأخير إلى حركية أداء خاصة يفتقد امتداد التمام بعض خصائصها لذا كان اللجوء للمجزوءات من هذا الوزن أحد وقعا.

٢- الخفيف:

وقع هذا الوزن فى واحد وثلاثين بيتا وسبعمائة أى ما يعـدل نسـبة (١٠,٢٨٪) من مجمل شعر شوقى المسرحى، وقد استعمله شوقى فى شكليه التام والمجزوء ولعل سر ظهور هذا الوزن أولا كونه متنوع التفاعيل ممـا يعطى فرصة أكبر لإيقاعية التحاور، ثانيا كونه قليـل المقـاطع إذ ينضـم للمجموعة الرابعة وهى ذات الأربعة وعشرين مقطعا التىتصـدرت شـعر شوقى المسرحى.

استأثرت رائعة على بك الكبير بأعلى نسبة تواتر لهذا الوزن، لكن الملاحظ أن التباين بين نسب الاستعمال فى المسرحيات جميعها ليس كبيراً، وقد جاء الترتيب هكذا (قمبيز - مصرع كليوباترا - مجنون ليلى - عنترة - البخيلة - الست هدى) ولعل من الملفت للنظر هو ورود شكلى هذا الوزن فى جميع أعمال شوقى المسرحية إذ لم يخل عمل من مجزوء هذا الوزن وتامه على السواء. ولنتأمل استغلال شوقى عطاء هذا الوزن فى قوله عليه:

بشر سافرا: **بخ بخ ! ابن ذريح خاطبٌ**

ابن ذريح ← **اسكت فلست للمروءات أخا**

"ليلى غاضبة"

فيم هذا الكلام يا ابن ذريح؟؟

"ابن ذريح"

اتقى الله واقصدى فى التجنى

"ليلى"

ما تجنيت

"ابن ذريح"

بل ظلمت – دعينى أحسن الذود عن صديقى وخدنى

"ليلى"

أنا أولى به وأحنى عليـــــــه لـــو يداوى برحمتى والتمنى

يعلم الله وحــــــده مــا لقيس من هوى فى جوانحى مستكن

إننى فى الهوى وقيساً ســـواء دنٌ قيس من الصبابــــة دنى

أنا بين اثنتين كلتاهما النـــــا ر فلا تلحنى ولكن أعنـــــــى

بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن أحب وضـــنى

صنت منذ الحداثة الحب جهدى وهو مستهتر الهوى لم يصنى

قد تغنى بليلة الغيـــــل مـــــاذا كان بالغيل بين قيس وبينـــى؟

كل ما بيننا ســـــــلام،، ورد بين عين من الرفـــاق وأذن

وتبسمت فى الطريـــــــق إليه ومضى شأنه وســـرت لشأنى

تهب بالسامرين وقد بلغ بها الغضب أقصاه

أوغل الليـــ/ل فلنقم

فاعــــلاتن – متفعــلن ابن ذريح متوسلا

بل رويداً واسمعى (ليـــ/ل)

– ب – –/ب – ب –   فاعـــلاتن فاعـــلاتن

– ب – –   – ب – –

"ليلى" خل عنـــ/ـــى دعنى !![١٦٧]

متفعــــلن – فعلاتــــن

ب – ب –/ ب ب – –

إن لعتبى الأحبة لغة خاصة، ولتغزلهم لغة أخص، ولـــدلهم لغـــة لا تظهرها أحرف الضاد، وإن لتداخل تفاعيل الخفيف خفة، ولتراســـلها ألقـــا، فتأمل الشد والجذب بين كل من بشر وابن ذريح، ثم بين ابن ذريـــح وليلـــى التى فرض غضبها عليها استعمال لغة متقافزة – صاخبة – غاضبة – لهـــا صليل سيف فارس نبا عن قصده، مما جعلها تنفرد بمعظم المشـــهد مخليـــة حلقة التحاور، وعارضة حالتها التى يؤجج موقفها من قيس وموقـــف قـــيس منها نارها، فهى بين أمرين أحلاهما مر، ومرهما صبر وليس أنسب لعرض الحالين من بحر متلاقح التفاعيل متنوعها تتشابك تفاعيله فى التحاور تـــارة وتستقل تارات مخلية المجال للعرض ثم تعود لتتعانق مرتفعة بصوتها مـــع تأزم الموقف وهمة ليلى بالانصراف وترجى ابن ذريح لها بالبقاء.

أما مجزوء ذلك الوزن فقد استطاع شوقى أن ينغمه على كل لـــون فوجدناه يستعمله على لسان كليوباترا حين بدت مناجية نفسها قائلة:

١٦٧– المسرحيات – مجنون ليلى: ص١٢١/١٢٢.

نام "مركو" ولـم أنم	وتفـــــردت بالألـــم
ليت جرحـــى كجرحه	لقى المـــــوت فالتـأم
قـــاتـــل الله مـــاضيا	قتل المفـــــرد العـــلم
أنطوان انفــض الكرى	ســـــــاعة وانقل القدم
قم كأمس اغنم الهوى	واشــــــرب الراح بالنغم
وتخيـــــر على المنى	وتمتع من النعـــــــم
واغمـــر الأرض بالقنا	وتغلـــــــب على الأمم
وقد الخيــل فى الوها	د ووثبا إلى القمـــــــم
أيها العيـــ/ن أبصـــرى	إنما كنـــ/ت فى حلـــم[168]
فاعــلاتن – متفعــلن	فاعـــــلاتن – متفعـلن
– ب – –/ب – ب –	–ب – –/ب – ب –

نجد أن شوقى، على الرغم من استعماله مجزوء هذا الوزن إلا أنـــه استطاع بث جميع زفرات نفس أرقها الشجن وأمضها الحـــزن، فاختـــارت لنفسها قالبا مكتنزا بتنغيم له خصوصية الكمان، وجعل الحوار فيه داخليا بين كليوباترا ونفسها ولكنه جعل أثر هذا التوقيع خارجيا بحيث يحدث انعكاســه صدى له شجن رفيع يدفع إلى البكاء، وقد جعل بكـــاء كـــل مـــن هيلانـــة وشرميون وصيفتى كليوباترا ظلا للوحة التى أبداها تنوع تفاعيـــل مجـــزوء الخفيف فسيفساء أصوات متقافزة برفق واتئاد نادرين، وهـــذا عـــين فعـــل الإبداع.

١٦٨– المسرحيات– مصرع كليوباترا: ص٥٢٣.

٣- المتقارب.

إن لهذا الوزن رشاقة وخفة تغريان بالنظم عليه، وتحمــلان علــى اتخاذه إطاراً وزنياً، وقد راق لشوقى فى شعره المسرحى جداً فاحتل المرتبة الثالثة فى نسبة التواتر بمعدل (٩,٩٠٪) وقد ورد كله فى شكله الموحد فقط، ولم يخل عمل مسرحى لدى شوقى من هذا الوزن وجاء ترتيب تواتره فــى أعماله هكذا - (مجنون ليلى - مصرع كليوباترا - على بك الكبير - قمبيز - عنترة - البخيلة - الست هدى) ولعل خفة هذا البحر وما به من ســاذجية إيقاعية كانا من مغريات شوقى التى دفعت به إلى أن يصبه فى أربعة أبيات وسبعمائة هى نفسه فيه، ولعل من جميل نظمه عليه قوله:

"منازل"

دعونى

"بشر من المنبر"

دعونى فلابد لى

"رجل"

أنااتك

"بشر"

لابد أن أقتله

"منازل"

دعونى

"بشر"

دعونى

"رجل"

دعوه اتركوه

"آخر"

ومن كتف النذل أو كبله

"منازل"

دعونى

"رجل"

– دعوه

"آخر"

كلا البطلين

يقول الوعيد ولن يفعله

"بشر"

دعونى

"رجل"

تقدم

"منازل"

دعونى

"رجل"

انطلق

"بشر"

دعونى

"رجل"

جثةُ

"منازل"

دعونى

"رجل"

امش له

"آخر"

تنحوا وخلوا سبيليهما ولا تخشوا الوقعة المقبله

"بشر"

منازل فى عقله كامل

"منازل"

وعقلك يا بشر ما أكمله

"بشر"

أتنزو على الحى نزو الديوك ونقفز كالأكبش المرسله
وتفلق رأسى كرمانة وأفلق رأسك كالحنظله
فماذا يرد عليك العويل وماذا انتفاعى بالولوله

"زياد"

منازل كنت كثير الكلام ووالله ما قلت إلا الكذب

"صوت"

أتزعمه كاذبا يا زياد وقد زاد عن حرمات العرب

"زياد"

رويدك لا تنخدع يا فتى ولا تأخذ الأمر دون السبب
فلم يبغ إلا خداع الجموع وجلب الظنون وخلق الريب
وأثر فيكم وفى آخرين وأفرغ فيكم سموم الرقب

أصوات

يريد ليحظى بليلى

"زياد"

نعم

"صوت"

تكلم

"صوت آخر"

أبن

"ثالث" إن هذا عجب

"زياد"

سلوه ألم يك يغشى الندى ويطلب ليلى أشد الطلب

صوت يخاطب المهدى

إذن كان يخطب ليلى؟؟

المهدى

نعم

"صوت"

إذن قد تجنى

صوت آخر

إذن قد كذب

"زياد"

منازل قل لهمو كم ضرعت لليلى وكم أعرضت لم تجب[١٦٩]
فعولن – فعولن – فعولن – فعولن – فعولن – فعولن – فعولن – فعل
ب ــ ــ/ ب ــ ــ/ ب ــ ــ/ ب ــ ــ/ ب ــ ــ/ ب ــ ــ/ ب ــ ــ/ب ــ

بشيء من الاطمئنان نستطيع الجزم بأن المتقارب أصلح الأوزان لذلك التراشق الحوارى السريع والمصحوب بانفعال حاد، إذ توافقت رشاقة تفعيلته الموحدة "فعولن" وبساطتها التعبيرية مع متطلبات التقافز الإيقاعى التى أظهر كل من بشر ومنازل حقيقة زياد جلية أمام الجميع فى مشهد زاده إيقاع المتقارب حدة وحباه إسراعاً إيقاعيا له وقع جميل حتى لكأننا انخرطنا فى المشهد لجماله وسرعة عرضه حتى لكأنه شريط ممتد يعرض أمام أعيننا لنرى خيالات شخوصه. ومن هذا المنطلق حكمنا له بالنجاح فى استغلال رشاقة المتقارب.

٤- الرمل:

قيل إن به لينا وضعفا يتناسبان مع شجى الكلم، وهامس اللفظ، أداره شوقى فى شعره المسرحى باقتدار فنى عجيب فشغل به فراغ المرتبة الرابعة بنسبة (٧,٦٨٪) وهى النسبة المقابلة لستة وأربعين بيتا وخمسمائة،، وقد استعمله شوقى بشكليه التام والمجزوء فى كل أعماله المسرحية ولكن اللافت للنظر أن مجزوءه قد تخطى فى نفسه تامه (٣٥٢ : ١٩٤) وهذا أمر به غرابة ليست نابية عن التفسير إذ إن شوقى كان أميل فى شعره المسرحى إلى ما قصرت مقاطعه من الأوزان فتأمل قوله على مجزوء الرمل واصفا تمهيد كليوباترا لصدرها لتلقى لدغة الأفعى:

يا ابنتى ودى ــ ــ هلما ــ زينانى ــ ــ للمنيه
غللانى ــ ــ طيبانى ــ بالأفاويه ــ ــ الزكيه
ألبسانى حلة ــ ــ تعـ ـجب أنطونيو _ سنيه

١٦٩- المسرحيات: ص١٥٨-١٦٢.

من ثياب ــ كنت فيهـــــــا	أتلقـــــــاه ــ ــ صبيه
ناولانى التاج ــ ــ تاج الشمـــ	ـــس ــ فى ملك ــ البريه
وانثرابين يدى عـــــــــر	شى ــ الرياحين البهيه[١٧٠]
	ثم تموت بين وصيفتيها

لكان شوقى هنا أراد أن ينقل لنا بالصوت والصورة لحظات توديـــع كليوباترا الحياة فاتخذ من امتدادات مجزوء الرمل مســاقاً تعبيريـــا محــدثاً بتقسيماته فجوات صمت تعدل الحيز الزمنى لزفرات الاحتضار الأخيرة، كما استغل وفرة مدود ذلك الوزن فى الإيحاء بذلك الاحتضار، إذ لن يتناسب مع أنات النزع سوى وزن له امتداد صوتى رحب، وله تكرر منتظم بعيداً عــن إجهاد المزاوجة، كما أن له قصراً تنغيميا يصنعه الجزء الذى نجــح شــوقى عن طريقه فى نقل أنفاس كليوباترا المحملة بالأسى على ما كان من حالها – على حين أن تام هذا الوزن يستعمل فى محفل آخر يمتلئ رقة ويعج إحساساً فتأمل قول عنترة لعبلة:

أنا يا عبلة عبـــــد فى الهـــــوى	وأنا يا عبل فى القربى ابن عم
اطلبى الإيـــوان أحملـــــه على	راحتى كسرى وهامات العجم
أوسلينى الهـــــرم المشـــهور يا	عبل أجلب لك من مصر الهرم
أوسلينى البيـــــد مهراً أو سلى	ما وراء البيد مـــن حمر النعم
أو تعالى فخـــذى أشـــــرف ما	قلد الإنســــــان سيفى والقلم
رب خيل قـــدت حتـــــى قادنى	وحوى رقى بنـــــان كالعنم
وليوث صـــدت حتـــى صادنى	رشأ القاع ورعبـــوب الأكم
قد رعيت النجـــــم حتى ملنى	وتعهدت الدجى حتى ســـئم
اشتهى طيـــ/فك فى حلـــ/م الكرى	فيقول الـــ/ليل لى أيـــ/ن الحلم؟؟
فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن	فعلاتن – فاعلاتن – فاعلن
– ب – –/ – ب – –/ – ب –	ب ب ــ ــ/ ــ ب ــ ــ/ــ ب ــ

لقد صلح تام الرمل تماما لوصف المشهد الدائر بين الحبيبين إذ لــم يرق هذا الوزن كثيراً لشوقى ليدير عليه حواراً، إنما استغل غنائيته للوصف التعبيرى القائمة على الإنشاد المنفرد، حتى لكأنك أمام قصيدة تلقى ولســت

١٧٠– المسرحيات: ص٥٤١

أمام بنية حوارية بطلاها عبلة التي تورات في ذلك المشهد، وإن كان الكلام لها، وعنترة الذى انفرد ببطولة المشهد كشاعر له معجمه الخاص، وطريقته في التعبير، وحسن استغلاله لمعطيات ذلك الوزن الـذى أغـرت انسـيابيته عنترة فنظم عليه سبعة عشر بيتا متتاليا نفث فيها معظم أحاسيس الغرام بينه وبين محبوبته عبلة، وهذا هو العطاء الحقيقى لهذا الوزن من وجهـة نظـر شوقى حتى وإن جافت ما يجب أن يكون.

٥- البسيط:

وزن له ثقله فى شعرنا العربى، يتيح له تنوع تفاعيله التربع فى كل عصر أدبى ويمكنه تنوعه من الظهور فى أكثر من زى، استعمله شوقى فى أشكال ثلاثة – تام ومخلع ومشطور، أما الأولان فلـم يخـل منهمـا عمـل مسرحى، دليل طواعية وبرهان انسياب، بينما انفردت مسـرحيات (قمبيـز وعنترة ومجنون ليلى)بإيراد ستة وسبعين بيتا لمشطوره الذى أبدى دلالا فى كل شعرنا الحديث، وإن لم يخل منه الشعر المسرحى لدى شوقى – والبسيط عامة عمدة المجموعة المقطعية الثانية ذات التفاعيل الثمانى والعشرين، احتل فى مسرحيات شوقى المرتبة الخامسة بنسبة (٦,٩٥٪) هى النسبة المعادلـة لأربعة وتسعين بيتا وأربعمائة تجاوز مجزوؤه عليها قسيميه تواترا. ومـن أروع ما قاله على تام هذا البحر فى مسرحية عنترة:

عنترة:

يا عبل سامحنى فى قربكم زمنى	**وشاء ريب الليالى أن نعيش معا**
يا بيد هى اشهدى أعراس عنترة	**ويا سباع تعالى هنئى السـبعا**

عبلة:

التام فى عامـــر شـــملى بعنترة　　وكان ظنى فى شملى به انصدعا
قد اجتمعنا على عرس وفى فرح　　كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا
إنى وضعت بناتى فى يدى أســد　　لو مر مخلبه فـــوق الصفا خشعا
سام القبائل إجـــلالـــى وملكنى　　عقائل القيد حتى صـــرن لى تبعا[١٧١]

لعل الحبكة التامة والرصانة هما سيدا الموقف إذ للبسيط جلال ليس لغيره من الأوزان لذا تناسب مع فخم التعابير وجزل الألفاظ ومن هنا كـــان نجاح شوقى فى صب هذه التعابير المعبرة عن ختام قوى لمسرحية عنتـــرة التى استهلها بالطويل وهو بحر ذو أبهة وجلال وختمها بالبسيط التام دون أن يجزئه فى جمل حوارية تحتوى تكتلات إيقاعية بعينها كما أتى بما يتناســـب مع الموقف والمتحدثين من ألفاظ وصبتها كلها فى قالب البسيط فلم نعثر على نبو ولا معاظلة إنما استقامة وحدة وقع وروعة تصوير ودقة توقيع. أما مخلع ذلك الوزن الذى كانت له الغلبة الظاهرة فقد أداره شوقى باحتراف الصـــانع الماهر واستعمله فى السرد والحوار على السواء وببراعة ومن أمثلة استعماله فى الجمل الحوارية هذا المشهد من مسرحية على بك الكبير[١٧٢].

يقبل جندى ويقول لمحمد بك:

مولاى عندى أخبار سوء　　وقفن فى فىَّ فهو حائر

محمد بك: **أنت رسولٌ**

الجندى: **أجـــل**

محمد بك: **فخبر　بينْ إلام القتال صائر؟؟**

الرسل لا يسألون عمـــا　　بعد المناعى ولا البشائر

الجندى: مولاى

محمد بك:　　**ماذا؟؟ عجل – تكلم**

---

[١٧١]– المسرحيات– ص١٠٤.
[١٧٢]– المسرحيات – ص٦٣٢، ٦٣٣.

الجندى: دارت على جيشنا الدوائر

محمد بك: وما الذى كان من علىّ

الجندى: أعينَ فى أمره بضاهر

محمد بك: وفاز؟؟

الجندى: فى أول التلاقى بقوة الشام والعشائر

محمد بك: إذن هلكنا؟؟

جندى آخر وهو داخل: لا يا أميرى بل أنت ناج بل أنت ظافر

محمد بك: من قال ذا/

الجندى: شاهدا/عيان/ *

محمد بك: من أين؟؟ ممـــ/ن؟؟

الجندى: من الـــ/عساكر/

مستفعـــلن – فاعلن – فعولن

ـــ ـــ ب ـــ /ـــ ب ـــ/ب ـــ ـــ

مستفعـــلن – فاعلن – فعولن

ـــ ـــ ب ـــ /ـــ ب ـــ/ب ـــ ـــ

لا مراء فى أن تنوع التفاعيل بين انقباض وانبساط كان من أهم مقومات استعمال شوقى هذا الوزن وإدارته له بشكل حوارى به فنية رفيعة، فعلى الرغم من كون اللغة لغة عادية، وقريبة إلى تعابير البسطاء إلا أن حرفية الصياغة كان لها دور فى التلوين الإيقاعى لهذا المشهد. أما مشطور هذا الوزن فبه رشاقة مغرية، وخفة تسبى إليها متذوقة الشعر الجميل وتصلح للحداء كقول شوقى عليه فى مسرحية عنترة"[١٧٣].

---

[١٧٣] – المسرحيات – ص٩٤.

قد كمل الأنس　　　　قد جرت الكأس

قوموا اطربوا عبس

قد كمل السامر　　　　ورنم الزامر

قوموا اطربوا عامر

غناء:

يا عبل حبينا	إنا محبوك
هاك الرياحينا	ينفخن عن فيك
يا عبل يا حره	يا ملكة الغيد
أصبحت كالدره	فى مفرق البيد
مستفعلن/فاعل	مستفعلن/فاعل
ـ ـ ب ـ/ـ/ ـ ـ	ـ ـ ب ـ/ـ/ ـ ـ

إن للتطريب أصولا، وإن لأصوله أناسا يدرون ما باللغة من معطيات فنية، وما للغة من تدخلات فى التلوين الإيقاعى وبخاصة عندما يكون الشاعر واعيا ملما بمدى مساهمة الوزن الشعرى فى إيداء التجربة للنور.

٦- الطويل:

وصفه القرطاجنى بأنه من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد" وقيل: إنه أصلح الأوزان لسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولعل قربه من القصصية كان عاملا من عوامل كثرة تواتره فى شعرنا القديم، والجميل أن نفس نسبة هذا الوزن فى شعر شوقى المسرحى هى نفسها فى شعره الغنائى (٦,٨ : ٦,٦٪) وهو فى شعره المسرحى قد احتل المرتبة السادسة بمعدل تسعين بيتا وأربعمائة جاء ترتيب استعماله هكذا (مجنون ليلى – على بك الكبير – مصرع كليوباترا – عنترة – قمبيز – ثم البخيلة، فالست هدى) وهو كبحر لم يلتمس فيه شوقى الصلاحية الكافية للمشاهد الحوارية إذ تقلصت عليه تقلصا ملحوظا بينما وجدناه يتركز فى مشاهد السرد الخاصة بالوصف أو نقل الأحداث أو تصوير

المشاعر ولك أن تتأمل وصف العاشقين عنترة والمجنون لمشاعريهما علـــى الطويل إذ يقول الأول.

سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح ... وأين يرانى نجمه حـــين يلمح
أفى خيمتى كالنـــــاس أم فى بيوتكم ... أبث الخيام الشـــوق وهو مبرح
أقبل أطنـــاب البيــوت وربمـــــا ... تلفت عن منهلة الدمـــع تسفح
أرى بوقوفى فى ديارك راحـــــــة ... كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهــوى ... ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح[١٧٤]

على حين نرى الأخير يقول:

سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى ... وما البيد إلا الليل والشعر والحب
ملأت سماء البـد عشقا وأرضها ... وحملت وحدى ذلك العشق يارب
ألم على أبيات ليــلى بى الهوى ... وما غير أشواقى دليل ولا ركب
وباتت خيامى خطــوة من خيامها ... فلم يشفنى منها جوار ولا قرب
إذا طاف قلبى حولها جُنَّ شوقه ... كذلك يطــفى الغـلة المنهلُ العذب
يحن إذا شطت ويصبو إذا دنت ... فياويح قلبى كم يحن وكم يصبو[١٧٥]

لك أن تقارن بين صبح عنترة وليل المجنون، بـــين نجـــوم عنتـــرة وسماء المجنون، بين خيام عبلة فى شعر عنترة وخيـــام ليلـــى فـــى شـــعر المجنون، بين قرب عنترة وقرب المجنون، بين شفاء عنترة وشفاء المجنون، الذى تفوق فيه الأخير تفوقا ظاهراً فعلى حين يشفى الأول بوقوفه فى ديـــار عبلة" يشقى الأخير بحلوله فى ديار ليلى وذلك بالفعل هـــو جنـــون العشـــق والرائع فى كل ذلك هو استيعاب الطويل كل هذه المشـــاعر، بـــل وإتاحـــة الفرصة كاملة لأن يوقع كلا الشاعرين فيه ما أرادا مـــن رائـــع التعـــابير، وهامس الكلم إذ به رحابة تكفى لاستيعاب مشاعر الكون كلهـــا، وإذا أردت استبيان مدى تماسك تفاعيل هذا البحر فتأمله فى مشهد حوارى دار بين ليلى والمجنون:

---

[١٧٤] – المسرحيات: ص٧.
[١٧٥] – المسرحيات: ص١٢٣، ١٢٤.

ليلى

أحـــق حبيب القلـــب أنت بجانبى ... أحلم سرى أم نحن منتبهان؟

أبعد تراب المهــد من أرض عامر ... بأرض ثقيف نحن مغتربان؟

قيس

حنانــــيك ليلى ما لخــل وخلــة ... من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قـــربت منك منــزلى ... وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى

فما لى أرى خديك بالدمـــع بللا ... أمن فرح عيناك تبتدران

قيس

فداؤك ليلى الروح من شر حادث ... رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى

ترانى إذن مهــزولة قيس؟ حبذا ... هزالى ومن كان الهزال كسانى

قيس

هــو الفكر ليلى، فيمن الفكر؟؟

ليلى

فى الذى ... تجنى

قيس

كفانى ما لقيت كفانى

ليلى

أأدركـ/ت أن السهــ/م يا قيــ/س واحد ... وأنا / كلينا للــ/ـهوى هـ/دفان؟؟[١٧٦]

فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن ... فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعل

ب – –/ب – – –/ب – –/ب – ب – ... ب – –/ب – – –/ب – –/ب – –

تأمل كيف نجح شوقي في اتخاذ الطويل إطاراً موسيقيا لهذا المشـــهد الحوارى وكيف أنه أعطى الوزن حريته، وأتاح للحبيبين فرصة التخاطب فلم يحدث بينهما مقاطعة إلا فى البيت قبل الأخير وذلك لحاجــة دلاليــة وهــو استبيان حقيقة هزال ليلى بسبب فكرها الدائم فى حبيبها الذى تجنـــى عليهـــا وظلمها بتشبيبه الدائم، ونظراً لأن كل حبيب فى حاجة لسماع أكبر قدر مـــن كلام حبيبه إليه فلم يكن ليصلح لهذا الأمر سوى وزن لا يصلح لأن يجــزأ، ولا يتسع للمشاهد الحوارية، وبه امتداد وسعة صدر تكفيان لنقل الأحاســيس لذا كان اختيار شوقى الطويل إطاراً وزنيا ليستقل كاملا، بالمعنى مجملا بلا تجزئة ولا تناوح بين بين،، ولعل ذلك أحد أسرار الإمتاع في هذا المشهد.

٧- الهزج:

١٧٦- المسرحيات: ص١٩٨، ١٩٩.

بتفاعيله حدة ،، وبامتداداته خشونة ظاهرة يصلح للسـرد والحـوار على السواء يستعمل تاما فقط صاغ شوقي عليه في شعره المسـرحي سـتة وثمانين وأربعمائة بيت (٤٨٦ بيتا) مثلت نسبة (٦,٨٤٪) وتقاربـت نسـب استعماله في ثلاثة الأعمال الأولى، التي تناعت تواتراً مع أربعة الأغـراض الأخيرة ومن أمثلة استعمال شوقي إياه في مشهد وصفي يقوم علـى السـرد قول أولمبوس يصف كليوباترا وهي ميتة:

جبين مشرق الغرة ووجه ضاحك نضره
وعينان كأن المـو ت في جفنيهما كسره
وهذا فمها تبدو الـمنايا عنه مفـــترة
ولكن قيصر ادن انظر هنا السر هنا العبره
فبين السحر، والنحر كمثل الخدش من إبره
مكان الناب من صلٍّ شديد اليأس والشره
[تلدغه الأفعى]
إلهي – قيصري – آه لقد مست يدي جمره
سرى السم بأعضائي وعمت جسدي فتره
وجاءت سكرة الموت فلا صحو – من السكره[177]

تلاحظ بطء الحركات في المقطع الأول، مقطع وصف الملكة، كما أن هناك تصاعداً في استعمال الأصوات والمقاطع على السواء، إذ كلمـا دنـا أولمبوس من موضع اللدغة نجده يحتد في استعمال الكلمـات ذات المقـاطع المتقافزة، وهذا يلمح أكثر في المقطع الثاني بعد أن يلدغ إذ نجد إسراعاً فـي استعمال الكلمات ينم عن فجائية كانت مخفية "إلهي – قيصري – آه" تقـافز وإسراع ظاهرا الدلالة، بينا التأثير ثم هبوط وبطء وانكسار حدة وخفوت وقع وانبساط حركات ينم عن الوصول لقدر محتوم هو الموت الأبدي.

أما الهزج في المشاهد الحوارية فتجد فيه تكتلا تشطيريا بديعا إذ إن قلة التفاعيل من بواعث ذلك الترابط إذ لا يعد من اللائق كثيرا أن يفصل بين

---

[177] – المسرحيات: ص٥٤٦، ٥٤٧.

تفعيلتين فقط فى تراشق حوارى فتأمل استقلال كل جملة حوارية إما ببيت كامل أو بشطر كامل فى مثل قوله:

أنطونيو: قياما نشرب الخمرا على حب كليوباترا
كليوباترا: على حبك أنطونيو على الجيش على مصرا
قائد رومانى: على روما
كليوباترا: دعوا روما ولا تجروا لها ذكرا
فما أنطونيو منها وإن كان ابنها البكرا
ولكن تحت أعلامى يقود البر والبحرا
القائد: أحق مارك أنطونيو س من رومية تبرا؟؟
[تنظر إليه كليوباترا فيقرأ فى عينيها ما تريد]
أنطونيو: أجل أتبع مولاتى ولا أعصى لها أمرا
كليوباترا: على حبك أنطونيو
أنطونيو: ثلاثا أربعا عشرا
أنشو: وإن شئت فعشرين إلى ما فوقها سكرا
وإن شئت/من الدنيا وصلنا السكـ/ـر للأخرى
مفاعيلن – مفاعيلن مفاعيلن – مفاعيلن
ب – – –/ب – – – ب – – –/ب – – –

وعلى هذه الشاكلة من التلاقح الإيقاعى فى الاستعمالين السردى والحوارى كان دوران شوقى مع الهزج ذى الطبيعة النظمية الإنشادية الخاصة.

٨- الكامل:

على الرغم من أنه عمدة أوزان شوقى ومدرسته إلا أنه لـم يـرق لشوقى قالبا يصب فيه تجاربه المسرحية ودليل ذلك تراجعه لمرتبة متأخرة إذ لم يصغ شوقى عليه سوى تسعة وعشرين بيتا وأربعمائة مثلت نسبة (٦,٣٪) ولكن الجميل أنه أثبت حضورا فى جميـع أعمـال شـوقى بشـكليه التـام

والمجزوء وإن كانت الغلبة للأول على الأخير، وتركز معظم تـواتره فـي مصرع كليوباترا ثم عنترة فعلى بك الكبير فمجنون ليلى، كما أثبت المجزوء دون التام صلاحية للمواقف القائمة على التراشق الحوارى،، وكان حضـور التام أكثر فى المواقف التى تتطلب السرد ونقل الأحداث والمشاعر التى تعتمد الصور الفنية معيار عرض فتأمل استعماله التام منه فى قوله علـى لسـان كليوباترا بعد أن ألقت على الإسكندرية النظرة الأخيرة:

نجمى يحدثنى بوشك أفوله   إسكندرية هل أقول وداعـا؟
وشيت برك جدولا وخميلة   وكسوت بحرك عُدةً وشراعا
وأنا اللباة وقد ملأتك غابة   وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا

قد خفت من بعدى عليك ممالكا   يطلقن فيه الفاتحين سباعـا
يأتين زرعك بالرياح عواصـفا   ويجئن ضرعك بالذئاب جياعا
فإذا الحضا/رة بعد طو/ل بنائها/   قد دك ركـ/ن بنائها/ وتداعى[178]
متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن   مستفعلن – متفاعلن – متفاعل
ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب –   – – ب –/ب ب – ب –/ب ب – –

بمطالعة خواتيم مصرع كليوباترا نجد أن معظم مواقف الأسى التي تعرضها الملكة حال توديعها كل شيء يستعمل فيها شوقى الكامل التام إطاراً وزنيا وذلك لصلاحيته واتفاقه مع المواقف العاطفية والنفسية ولجمعـه بـين الفخامة والرقة، فالموقف المعروض فخم، وحال الملكة تقتضى الرقة سـواء فى العرض أو فى التعبير، وعلى كل فإن الكامل، حتى مع نـدرة اسـتعمال شوقى إياه فى شعره المسرحى إلا أنه ظلت له هيبته، وبقى له حضوره الفنى الممتع، أما استعمال شوقى مجزوءه فى مشهد حوارى فنراه حين يقول:

---

[178] – المسرحيات: ص٥٢٤.

زينون محدثا نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة:

أما الشباب فقد بعـــد   ذهب الشـــباب فلم يعد
ويحى أمن بعد السنيـــ   ـــن وقد مررن بلا عدد
أو بعد طول تجاربـــى   ومكان علمى فى البلـــد
تجنى الحسان علىَّ ما   لم تجن قبل على أحـــد

ديون [هامسا إلى زميليه]

حاب – ليسياس، أقسمُ   أن زينون مغـــرمُ
فضح الشيخ حبـــــه   والهوى ليس يكتم
ليسياس: بمن الشيخ مولع   ليت شعرى متيم؟
ديون: وبمن جن يا ترى؟
حابى [ضاحكا]   كل خاف سيُعلمُ

زينون مستمرا فى حديثه نفسه

مالى جننت فصرت أتهم الشباب وأضطهد
لم ألق رأسا فاحما   إلا حملت له الحسد
ووجدت لاعج غيرة   بين الجوانح يتقد
فكأن ظلمة شـــعره   فى مقلتى هى الرمد
وكأنما / سرقت ذوا /   ئبه شبا/بى المفتقدْ[179]
متفاعلن – متفاعلن   متفاعلن – متفاعلن
ب ب – ب –/ب ب – ب –   ب ب – ب –/ب ب – ب –

شأنه شأن الهزج، وهما سباعيا التفعيلة لما يصلحا لأن يجزءا تجزئة حوارية مثل الأبحر متعددة التفاعيل أو منبسطة المدى، لذا وجدنا أن معظـم جمله الحوارية تستقل بشطر كامل، وقد دار الحوار هنا علـى محـورين – حوار داخلى بين زينون وذاته وقد تجلى ذلك فى المشهدين الأول والأخير لذا لم تصلح فيهما التجزئة، أما المشهد الأوسط فقد أداره شخصان لذا ظهر فيه التلاقح الحوارى وإن كان حاداً وقليلاً.

٩- المجتث:

قيل إن بهذا البحر طيشا ينبع من كون تفعيلتيه غير متحدتى السمات الإيقاعية إذ لكل منهما استقلالية موسيقية تتميز بها عن نظيرتها ومـن هنـا

١٧٩- المسرحيات: ص٤٥٨-٤٥٩.

كانت علة ندرته فى شعرنا العربى ومن هنا أيضا كان تأخره فى سلم التواتر فى استعمالات شوقى على الرغم من تناسب قلة مقاطعه مع الشعر المسرحى، وقد نظم شوقى على هذا الوزن تسعة وخمسين بيتا وثلاثمائة تمثل (٥,٠٥٪) من شعره، ولم يخل عمل من ذلك الوزن الذى أثبت دورانا حسناً مع كل أعمال شوقى المسرحية، وإن كان تركزه أكثر فى رائعتى شوقى قمبيز ومصرع كليوباترا فتأمل هذا الوزن فى ذلك المشهد الحوارى:

منا: انظر أحامس

أحامس: ماذا؟

منا: فرعون بين صحابه

أحامس: وما ترى من عجيب — ماذا بفرعون ما به

منا: انظر تجده إلهاً — فى عبقرى ثيابه

أحامس: لا تلق بالا إليه — ولا إلى أذنابه

غدا يصب عليهم — قمبيز سو/ط عذابه[١٨٠]

متفعلن / فعلاتن — مستفعلن / فعلاتن

ب ــ ب ــ/ب ب ــ ــ — ــ ــ ب ــ/ب ب ــ ــ

---

[١٨٠] المسرحيات: ص٣٨١.

تشعر في ذلك الوزن بصلاحية للغة الحوار لكن يصعب – نظرا لتباين معطيات موسيقى تفاعليه – تجزئة موسيقاه لتكتلات حوارية أو جمل قولية متعددة لذا وجدنا أن كل جملة تستهلك بيتا كاملا أو بيتين، وقد أثبت هذا الوزن أيضا صلاحية كبرى للإنشاد إذ استغل شوقى عطاءه الموسيقى فى أكثر من موقف لصياغة الأناشيد وعلى نحو ذلك قوله:

فرعون أنت الرفيع — أنت العظيم الشان
وأنت سد منيع — من جارف الفيضان

****

وأنت كالصخر تحمى — من نكبات العواصف
من قاطع الطرق يأوى — إلى حماك الخائف

****

وأنت من صخر طيبه — حصن مشيد الجدار
يؤوى إليك ويلجا — إلى طلوع النهار

****

أنت اخضرار الريف — وأنت حسن الرفيف
ترد بط/ش القوى — وفتكه بالضعيف[١٨١]
متفعلن – فاعلاتن — متفعلن – فاعلات

لعل فى تنويع موسيقى النهاية، وتشابه بعض موسيقى خاتمة المستهل مع توحيد المقصود فى مطلع المستهل كانت جميعها من بواعث إيقاعية ذلك النشيد الذى ارتضى المجتث لذاته زيا.

١٠– الوافر:

له نمطان تام ومجزوء، لم تمثل نسبة استعمال شوقى المجزوء منه معدلا ذا بال مقارنة بنسبة الأول لكن على الرغم من طواعية هذا الوزن الإيقاعية، وعلى الرغم من قفز شوقى به درجات فى شعره الغنائى إلا أنه تراجع فى شعره المسرحى ليستقل بالمرتبة العاشرة بنسبة (٣,٩٩٪) وهى النسبة المقابلة لأربعة وثمانين بيتا ومائتين تركز معظمها فى بديعتيه الأوليين

---

[١٨١]– المسرحيات: ص٣٨٨.

وأدار معظم نظمه عليه فى مشاهد السرد التى تقوم على الوصف إذ من المعهود فى الوافر صلاحيته الشديدة لنقل المشاهد والأحاسيس فتأمل ذلك الحوار المطول الذى ينقل أبطاله وصفا لمشاهد بعينها فى مسرحية مصرع كليوباترا.

حابى: أتذكر يا ديون إذا انطلقنا ... إلى الميناء نلتمس الهواءَ

وكان البحر كالميت المسجى ... وكان الليل للميت الرداءَ

ديون: نعم وهناك آنسنا سحابا ... وراء الليل جللت السماء

فقلت نيون تر الجوارى ... يطأن الماء همسا والفضاء

وأقبلت البوارج بعد حين ... سوائب لا دليل ولا حُداء

رجعن رجوع قرصان أصابوا ... من الغزو الهزيمة والبلاء

فلم نسمع لملاح هتافا ... يبشر بالقدوم ولا نداء

ولم نر فوق سارية سراجا ... ولا من ثقب نافذة ضياء

حابى: فماذا قلت؟

ديون: قلت ديون إنى ... أرى الأسطول بالويلات جاء

دخول الظ/افرين يكو/ن صبحا ... ولا تزجى/مواكبهم/مساء[١٨٢]

مفاعلتن–مفاعلتن–فعولن ... مفاعلتن–مفاعلتن–فعولن

ب – ب ب –/ب – ب ب –/ب – – ... ب – ب ب –/ب – ب ب –/ب – –

تلاحظ أنه – لولا تدخل المتحاورين – أنك أمام قصيدة وصفية بديعة تامة الأركان حتى لكأن الناظم ليس على خشبة مسرح، إنما على منصة إلقاء، فالملاحظ أنه حتى عندما تدخل حابى فى المنطقة الوسطى باستفسار، فكأنه يمهد لنقل ديون من وصف مشهد إلى وصف مشهد آخر، وهذا كله قد صب فى خمسة عشر بيتاً موحدة الوزن والقافية حتى لكأنك بالفعل تستمع إلى قصيدة وصف لا إلى حوار مسرحى، أما أمثلة مجزوئه وهى نادرة الورود ضمن شاكلتها قوله فى مسرحية على بك الكبير.

١٨٢– المسرحيات: ص٤٥٦–٤٥٧.

أرى الأبـــــــواب قد فتحت	**وأســمع وقع أقدام**
مصطفى – علىّ جــ/اء قمن له	**بإجـــلال/وإعظام**[١٨٣]
مفـــاعلـــتن – مفاعلتن	**مفاعلتن – مفاعلتن**

١١- السريع – المتدارك – المنسرح:

هى أبحر نادرة الورود من الأساس فى معظم شعرنا العربى وقــد تمثل مجموع ثلاثتها نسبة (٢,٥٣٪) وهى المقابلة لثمانين بيتا ومائة هــى نفسها على ثلاثة الأوزان أما السريع فقد تركز فى قمبيز والبخيلــة والســت هدى، على حين تركز معظم المتدارك فى مصرع كليوباترا، بينما تــواترت كثرة المنسرح فى مجنون ليلى، وعلى كل فليس لثلاثة الأبحر تأثير يذكر فى أعمال شوقى المسرحية إلا أن طواعية المتدارك الإيقاعية ورشاقة تفاعيلــه، وسرعة تقافزه جعلت منه وزنا صالحا للتداخلات الخارجية سواء مــن وراء الستار أو من المنشدين أو من الحضور، كما جعلــت منــه وزنــا صــالحا للتراشق الحوارى المتقافز والمعتمد على سرعة الأداء فتأمل استعماله إياه فى مشاهد متباينة من رائعته مصرع كليوباترا:

القواد الروم [يدمدمون ويتهامسون]

قائد: **قولوا ياروما نيونا** **تحيا روما**

آخر: **تحيـــا**

ثالث: **تحيـــا**

أنشو [ضاحكا]: **تحيا الخمر – يحيا السكر**

القواد: **تحيا رومـــا**

جماعة من المصريين: **تحيـــا مصر**[١٨٤]

---

[١٨٣]– المسرحيات: ص٥٧٠.

[١٨٤]– المسرحيات: ص٤٩١.

صوت: **مرحى مرحى – يحيا الفن**

آخر: **يحيا الشــعر**

ثالث: **يحيا اللحن**[١٨٥]

• • • • •

أنطونيو [قادما]: **مرحى مرحى – يحيا الفن**

صوت: **يحيا الرقــص**

آخر: **يحيا الحسن**[١٨٦]

الجندى الأول: **تحيا رومـــــا** **يحيا قيصــر**

الجندى الثانى: **روما الــ/عظمى** **أبدا / تنصــر**[١٨٧]

فعلن – فعلن **فعلن – فعلن**

ـــ ـــ / ـــ ـــ **ب ب ـــ/ـــ ـــ**

هذه عدة مشاهد على مدار المسرحية تبين عطاء ذلك الوزن ومدى استغلال شوقى لساذجيته الإيقاعية، وطواعيته الموسيقية حتى تتدخل الجوقة من خلاله لسد فجوة دلالية أو لها إحداث صخب موسيقى أو هتاف يناسب الموقف.

أما موسيقى المنسرح فقد بدت صلاحيتها للتهكم أكثر فتأمل الست هدى متهكمة على زوجها الموظف:

يرحمه الله مات ما وجدوا **فى جيبه غير قطعتى ذهب**
وسبحة من خزانتى سرقت **كانت على الرف من وفاة أبى**
وَسَّعت فى/دفنه و/مأتمــــه **ولم أضيـــ/ق عليه/فى رحب**[١٨٨]
مستفعلن–مفعولات–مفتعلن **متفعلن–مفعولات–مفتعلن**
– – ب –/– – – ب/– ب ب– ب– ب –/– – – ب/– ب ب ت

---

[١٨٥]– المسرحيات: ص٤٩٣.
[١٨٦]– المسرحيات: ص٤٩٥.
[١٨٧]– المسرحيات: ص٥١٥.
[١٨٨]– المسرحيات: ص٦٧٤.

أما السريع فقد راق لشوقى استعمال معظم ما نظمه عليه فى مضمار التحاور وذلك لانسجام تفاعيله وإمكانية تجزئتها فتأمل ذلك الحوار فى الست هدى.

إقبال: أسماء يا عمة مخطوبة

الست هدى: لمن ؟؟

إقبال: لشيخ عمدةٍ فى الصعيد

الست هدى: حذار يا أسماء أن تفعلى

أسماء: أنا ؟ أبى يختار لى من يريد

الست هدى: قولى له: العمدة جربته

أسماء: أقول ؟؟ من يسمع أو من يعى ؟؟

إن أبى/صعب ولا/أجترى

الست هدى:مستفعلن–مستفعلن–فاعلن إذن دعيـ/ـنى أنا أفـ/ـعل دعى[189]

ــ ــ ب ــ/ــ ــ ب ــ/ــ ب ــ مستفعلن – مستفعل – فاعلن

ــ ــ ب ــ/ــ ــ ــ/ــ ب ــ

وعلى هذه الوتيرة استطاع شوقى استغلال معطيات كل وزن: ففضل بعض الأوزان على بعض فى مواقف الجد والرصانة، ومال لأخرى فى مواقف الهزل والضحك، بينما وجدناه يهبط درجات بأوزان هى نفسها عمد التواتر فى شعره الغنائى، إلا أنه لم يمسس ما بها من شيت تلوين تصلح للمسرح، وفى نفس الوقت يرتفع درجات بأوزان أخرى مزاوجا فى كل ذلك بين التمام والجزء، وبين السرد والحوار ووجدناه يدير أوزانه فى ذكاء يحسب له على ألسنة شخوصه فلم تنفرد شخصية بوزن، ولم يستأثر وزن

---

[189]– المسرحيات: ص٦٨٥.

بعمل، وإنما توزعت الأوزان على الأعمال ودارت دورانـــا محكمـــا علـــى الشخصيات الثانوية منها كالأساسية لتخرج بحكم واحد وهو نجاح شوقى فى استغلال معطيات أوزان شعره ليخرج بها لنا هذه الأعمال التى كتبت لنفسها ولشوقى الخلود.

التام والمجزوء من الأبحر والأثر الإيقاعى:

إذا كان الجزء رخصة أبيحت للشاعر تيسيراً لنفسه فإن لجوء شوقى إليه لجوء فنىّ من طراز رفيع المستوى وذلـــك لتمـــام وعيـــه بمعطيـــات المجزوءات وآثارها الموسيقية وقد أدار شوقى الجزء فى شـــعريه الغنـــائى والمسرحى بحرفية الفنان الواعى بما يفعل ويقول، وقد استعمل شوقى فـــى شعره المسرحى مجزوءات سبعة أبحر هى (الرجز – الكامل – البســيط – الرمل – الخفيف – الوافر – المتدارك).

بلغت نسبة استعماله الجزء فى شعره المسرحى حـــوالى (٤٢,٧٧٪) وهى نسبة رفيعة جداً قياساً لدوران الجزء فى شعرنا العربى كلـــه، وهـــذه النسبة هى المعادلة لتسعة وثلاثين بيتا وثلاثة آلاف (٣٠٣٩ بيتا) وهو عـــدد يقترب من نصف شعر شوقى المسرحى.

بإضافة (٢٣٦٦ بيتا) هى مجزوءات شوقى فى شعره الغنائى إلـــى مجزوءات شعره المسرحى وقياسهما معاً إلى شعر شوقى مجملا تبلغ نســبة الجزء فى شعره (٢١,٩٥٪) أى ما يزيد عن خمس شعره وهى نسبة مرتفعة جدًا قياساً لمعاصره حافظ الذى بلغـــت نســـبة اســـتعماله الجـــزء حـــوالى (١٠,٨٦٪)[١٩٠].

---

[١٩٠]– البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران، ص٥١.

يعد لجوء شوقى إلى مجزوءات الأوزان – وبخاصة فى شعره المسرحى – دليل طواعية إيقاعية حادة تمتع بها الوزن المجزوء عامة فى قريحة شوقى التى كانت، بلا شك، مترعة بالموسيقى.

تعددت أشكال الجزء فى شعر شوقى المسرحى فتباينت ما بين المجزوء والمشطور والمنهوك والموحد والمخلع، وذى براهين اقتدار فنى عجيب إذ أعاد شوقى إلى واعية الشعر العربى ما كان قد هجر من أوزان كموحد الرجز ومشطورى البسيط والمتدارك.

تفوق المجزوء على التام فى أبحر الرجز الذى بلغت نسبة الأول إلى الأخير فيه (٨٧,٥٪ : ١٢,٥٪) والبسيط (٦٠,٥٪ : ٣٩,٥٪) والرمل (٦٤,٥٪ : ٣٥,٥٪) وقد كانت الغلبة للمجزوء أولا فى شعر شوقى إذ بلغت نسبته (٦١,٨٢٪) تلاه المشطور بنسبة (٢٠,٦٩٪) ثم المنهوك بنسبة (٨,٣٩٪) فالمخلع بنسبة (٧,٣٣٪) وأخيرا الموحد بنسبة (١,٧٤٪)، وكل هذه أشكال للجزء تنم عن وعى شوقى بإيقاع هذا الشكل.

إذا كان مجزوء الكامل قد تربع شأنه شأن تامه، على قمة شعر شوقى الغنائى فإن مجزوء الرجز بشتى أشكاله قد تربع أيضا على قمة شعر شوقى المسرحى كله تاماً ومجزوءًا وذلك لتناسب أشكاله مع متطلبات الموقف المسرحى الذى تجلله الحاجة الدائمة لمتقافز الإيقاع وبسيط التكتلات.

برع شوقى براعة تحسب له فى صب عواطف شخوص أعماله داخل مجزوءات الأوزان وأدارها بمهارة الفنان على ألسن جميع أبطاله وفى شتى المشاهد سردية كانت أو حوارية، فلم يترك المجال رحبا لربط وزن بعمل أو بشخصية دون غيرها وعلى ذلك استطعنا أن نستند فى حكمنا بتفوقه التام فى استغلال معطيات هذه الأوزان ودليل ذلك أنه أضحك وأبكى، وأحزن وألهى باستعمال نفس الأوزان وعلى ألسن نفس الأشخاص.

أثبت شوقى أيضا من خلال استعماله المجزوءات براعة فـــى إدارة موسيقى الداخل إذ لون موسيقى الحشو بما شاء له من مصوتات فلــم يحــل ضيق صدر الوزن دون توشيته تجاربه بما عن له من أنغام، وما تناسب مع المشهد المعروض من إيقاعات.

السكتات العروضية والوقفات المعنوية وأثر ذلك فى إيقاع شعر شوقى المسرحى:

إن للسكتة نبراً جميلاً، وإن للنبر تنغيماً أجمل، وإن للتنغيم وقعا لــه صدى يترك فى النفس أثر لذة تبقى ومتعة تدوم، ولاشك فى أن حسن اختيار مواضع السكتة له تدخل فى التلوين الإيقاعى للتعبير، كما أن للتطابق الحادث بين السكتة والتفعيلة تأثيراً إيقاعيا حاداً، لا يدانيه روعة التقاطع ولكن لا يقل عنه كثيراً فى ترك ما حسن من أثر فى ذات المتلقى، وعلى كــل فــالمعول على معيارية الاستعمال، والواقع أن السكتات فى الشعر المسرحى تفــرض نفسها، وتصنع لنفسها دورًا لا يمكن بحال من الأحوال أن يــؤدى بــدونها، فللتراشق الحوارى فرض، والفرض إلزام. وفى الإلزام إمتاع وبخاصة عندما تتنوع الأوزان المستعملة أو تتعدد مقاديرها، والأجمل من كل ذلك أن يكون للمشهد فرضية، فمتى توافقت السكتات مع متطلبات الحدث كان للسكتة فعل السحر فى ذات المتلقى، وحتى نخرج من التنظير إلى التطبيق فنتأمل مواءمة السكتات لذلك المشهد الجنائزى الذى يخيم فيه الصمت بالطبيعة، وبلا تصنع، أعنى مشهد دفن شهيدة العشق ليلى العامرية[١٩١]:

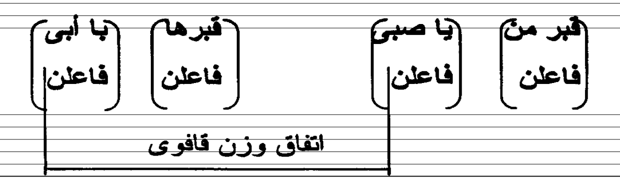
---

[١٩١]– المسرحيات: ص٢٠٧، ٢٠٨.



لنا أن نتأمل الثراء الانفعالى الذى تتركه لحظات الصمت. فالجنـــائز محافل الصمت والمقابر مراتع الهدوء، ودائما يقترن التكلف الشديد بمواقـــف الأحزان، إذن للمشهد نفسه فرض على شوقى، فالكلام فى مثل هذه المواقف لابد أن يكون قليلاً والعبارات لابد أن تكون مختصرة جداً لتلائم الموقـــف، والأوزان لابد أن تتلون بطبيعة الشخصيات، والشخصيات متباينـــة، وعلـــى أساس هذا التباين لابد من تباين الاستعمال، والتعجب والاستفسار الدائم قرينا

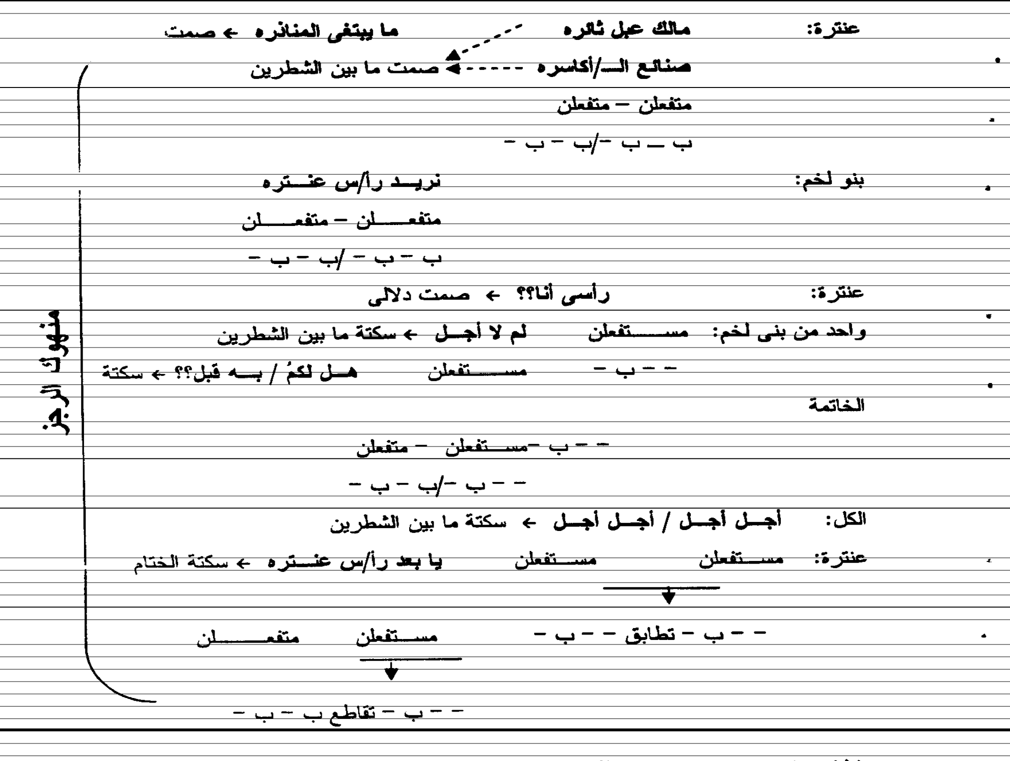
الموت المفاجئ، ولهما مع الإخبار نبر خاص، واستعمال لغوى بعينه يفرض الموقف، وكل ذلك لمحناه من خلال تناوح شوقى أولا بين أوزان متباينة هى على التوالى: المتدارك فالكامل ثم المتدارك ثانية فمجزوء الرجز وختاما البسيط، ولكل وزن تلوين إيقاعى خاص " فمع علو النبر تقصير ومع خفوته تطويل، وبين المتباينين إمتاع، وتعقب كل تكتل لحظة صمت لها حدة قاتلة تتماهى مع متطلبات الموقف تأتى بعد علو فى الاستفسار أو الاستنفار وتبزغ بعد خفوت فى الإخبار، ولن نمارى فيما يصنعه الصمت من سحرية أداء،، ولا يمكننا أن نشيح عن فعل التطابق الحادث بين التكتلات التعبيرية المحملة بالأسى والشجن وبين التفاعيل انظر [صبرا أبا ← متفاعلن] [ليلى جميل ← متفاعلان] ثم صمت، إن التحام التفعيلتين النابع من وصل التركيب يصنع لهما امتداداً جميلا يزكيه التذييل وهو اختتام التفعيلة الثانية بمقطع طويل، وهذا الامتداد يتوافق مع نبرات الشجن التى شحن بها تعبير العزاء، ويزيد المشهد تأزما ذلك الصمت الممتد فى فضاء القبور، ثم التطابق المتقافز مع تفعيلتى المتدارك المتلاحقتين والمحتضنتين لتركيب استفهامى يعقبه صمت لازم لحاجة الاستفهام الذى يتطلب إجابة والرائع أن تأتى الإجابة متطابقة التراكيب مع التفاعيل هى الأخرى،يحسن كل ذلك تصريع مؤثر يعتمد الباء مرتكزاً تقفويا ذا أثر صوتى رصين تأمل:



ثم ننتقل إلى منطقة التلاقح ما بين التقاطع والتطابق إذ هناك تطابق وزن تركيبى [امرأة ←مستعلن] وهناك تقاطع وزن تركيبى [نعم ومن ← مستفعلن] إذ هناك حتمية توقف بعد "نعم" وبتمام الوقف تتجزأ التفعيلة الثانية،

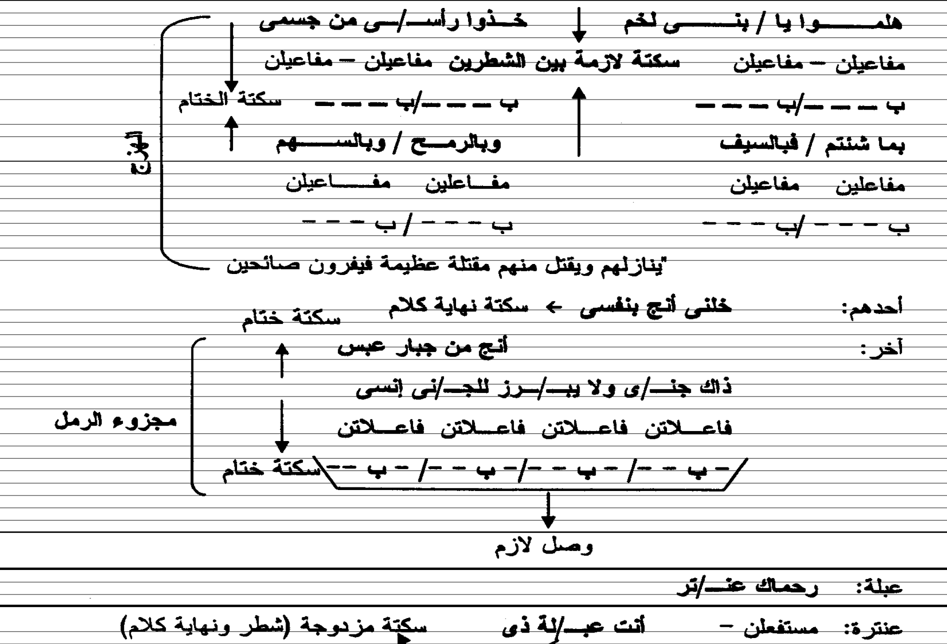
ثم لا تتم إلا بمركب الاستفهام (ومن) ولا يتم هذا المركب دلاليا إلا بمستهل الشطر الثاني وهو الفعل تكون، وبهذا الالتحام يتم تجـاوز منطقـة السـكتة الوسطى ما بين الشطرين، ثم نفاجأ بتقاطع من شكل جديد. فهنـاك حتميـة توقف بعد الفعل "تكون" تتم بها جملة السائل [ومن تكون] وهناك حتمية وصل حال بحثنا عن تمام التركيب الوزنى فيكون بها التقاطع الذى يتم باجتزاء ثلثى كلمة من مستهل التفعيلة الأخيرة [تكون بنـ ← مستفعلن] وأخيرا يأتى تقاطع التفعيلة الأخيرة [تذا الرجل ← مستفعلن] ثم صمت النهاية ولا مـراء فيمـا يحدثه التقاطع ها هنا من إثارة ذهنية حادة لاشك تمتع القارئ وتحفزه لاتمام التركيب، ثم ينتقل أخيراً من مجزوء الرجز إلى مشطور البسيط الذى يعتمد التصريع مرتكزاً تقفويا ذا أثر حاد إذ يفرض صمتا بينيا يظهر عن طريقـه صوت التقافى بين ختامى الشطرين، وعلى هذه الوتيرة من الاقتدار الفنـى العجيب يتحرك شوقى بين السكتات والوقفات مثبتا مدى مساهمتها فى صنع ايقاعية العمل الشعرى.

إذا كان الاستقلال بأنواعه الثلاثة، العروضى، والنحوى، والـدلالى، من مسوغات السكتة فى الشعر عامة، فإن للشعر المسرحى أحكاما خاصـة يعد الاستقلال أحدها إذ للشعر المسرحى معيارية استعمال تختلف اختلافا كليا تحكمه وقفات معنوية لها طبيعة خاصة يتصرف بها الشاعر فـى انسـيابية ايقاع شعره فيلجأ للاستقلال بأنواعه الثلاثة أحيانا، ويشيح عنه أحيانا أخرى مستعملا التقاطع ومتصرفاً فى مقادير الأوزان تصرفاً ينـوع الإيقـاع ولا يهدمه، وذلك لأن مساقات الجمل الحوارية هى التى تحمله على ذلك اللـون من التلاعب بالمقادير أو التوقف على بعض المقادير، وعدم التوقـف علـى بعضها الآخر ولك أن تتأمل معطيات ذلك المشهد:



الكامل

يا لخم هاتوا جمعكم هاتـوا القنا	وامضوا بكسرى وارجعوا فى جحفل
جيئوا بفرسـان العـراق وفارس	من راكب فيـلا ومـن مترجـل
وتقلدوا/أمضى المنا/صل واطلبوا/	رأسى بما / قلدتمو / من منصـل/
متفاعلن – مسـتفعلن – متفاعلن	مسـتفعلن – مسـتفعلن – مسـتفعلن
ب ب – ب –/– – ب –/ب ب – ب –	– – ب – / – – ب – / – – ب –



عنترة: مستفعلن – أنت عبـ/لة ذى سكتة مزدوجة (شطر ونهاية كلام)

عبلة: – – ب – متفاعلن أجـل/

ب ب – ب – متفاعلن

عنترة: ب ب ـــ ب ـــ ما تأمرين سلى الخوارق أفعل

عبلة: رحماك عنـ/تر لا تشم/ سيفا ولا/ تطعـــن برمــ/ـح واتئــــد/ وتمهــل

الكامل

مستفعلن – متفاعلن – مستفعلن مستفعلن – مستفعلن – متفاعلن

– – ب –/ب ب – ب –/– ب – – – – ب –/– ب – –/ب ب – ب –/

سكتة ختام

إننا أمام لوحة توفرت لها جميع عوامل النجاح الإيقاعية إذ انتقل بنا شوقى أولا بين أوزان متعددة المقدار ما بين تام ومنهوك ومجزوء، ومتعددة النوع ثانيا ما بين رجز ورمل وهزج وكامل، ومتعددة التوقيع ثالثا ما بين إخبار واستفهام واستنفار وتعجب وإنشاء ومتعددة المؤدى رابعا ما بين وصل وقطع وصمت وتكلم ومتعددة الأبطال خامسا ما بين رجل وأنثى وفرد وكل ومتعددة المشاهد سادساً ما بين صد ورد وإقبال وإدبار، ومتعددة التقطيع أخيراً ما بين تقاطع وتطابق تخالف وتوافق، كل هذا التعدد أشاع فى المشهد لونا من الإيقاعية الصاخبة ذات الحيوية المتنامية المتقافزة زادها جمالا تعدد أشكال السكتات والوقفات فيها ما بين سكتة عروضية وأخرى دلالية وثالثة تركيبية ورابعة تمام معنى، ومن مجموع ذلك التناوح خرجنا بثمرة ليست هينة وهى المتعة الفنية التى تتحقق للمستمع أثناء وفور الانتهاء من مطالعة المشهد أو مشاهدته ممثلا فتأمل أنواع السكتات من أول المشهد تجد أن المستهل استعمل فيه منهوك الرجز وزنا والراء المتبوعة بهاء الوصل الساكنة رويا، استعمل فيه التقافى المعتمد على التصريع فى البيتين مرتكزا صوتيا إضافة إلى ضيق صدر الرجز المنهوك مما ألزم المتكلم بالسكتة اللازمة بعد كل تكتل تشطيرى ليصنع بذلك لونا من الإيقاع الصاخب الذى يعتمد موسيقى النهايات مرتكزا صوتيا ذا ثقل إيقاعى موشيا كل ذلك بتقاطع جميل لا يتيسر معه التوقف داخل أى بيت.

ثم نراه يدير دفة الكلام على لسان عنترة مستعملا نفس الوزن ولكن محدثا تغييرا على مسارين أولهما إحداث التطابق بين الأوزان والأقوال [رأسى أنا ← مستفعلن] [لِمْ لا أجل ← مستفعلن] ثانيهما تغيير الروى إلى اللام الساكنة التى تقافت بفعل التصريع فألزمت المتكلم بسكتتين – ما بين الشطرين – والخاتمة، ناهيك عن الصمت الدلالى الحاد التابع لاستفهام المعنوى الأول.

ثم وجدناه يرتفع بالإيقاع مرة أخرى مع ارتفاع صوت "الكل" وهـذا الارتفاع يعتمد التكرار مرتكزاً صوتياً، والتطابق مرتكزا وزنيا ثم السكتة ما بين الشطرين مرتكزاً دلاليا، فيرد عنترة مستعملا التقاطع ما بـين تفعيلتـي المنهوك مبررًا للوصل للوصول لسكتة الختام اللازمة.

وببراعة نادرة ينتقل من وزن ضيق الصدر لآخر منبسط المقـاطع واسع الصدر وهو الكامل مستعملا فى ذلك سكتتين فقط هما سكتتا الوسـط والنهاية ومعتمداً كلا من التطابق والتقاطع من غير قصد وصولا لهدف وهو بث الرهبة فى أنفس الأعداء وإيصالهم لدرجة الرعب مـن عنتـرة البطـل المغوار، وكأن امتداد الكامل أضعف نفسه، فإذا به ينتقل بحسـن تصـرف وبراعة نادرة للهزج حتى لكأنه يتلاعب بذائقتنا نحن الإيقاعية مـن رجـز منهوك إلى كامل تام إلى هزج يعتمد فيه التصريع أولا مرتكزا تقفويـا، ثـم التطابق مرتكزا وزنيا، ثم صمتى الوسط والنهاية مرتكزا دلاليا ثـم يـدور صراع آخر لا تظهره اللوحة الصوتية إنما تظهره الخلفية الحركية يقفز بنـا منها عنترة إلى مجزوء الرمل ذى الصخب الإيقـاعى الجميـل مسـتعملا التصريع والسكتة بنوعيها فى البيت الأول ثم التدوير والتقاطع المتلازمـين واللذين تقافزا بإيقاع البيت الأخير وصولا لسكتة الختام اللازمة.

ثم يعود بنا أخيرا للكامل التام فى مشهد حوارى له فعل السحر فـى ذات المتلقى يحدث به تلاقحا [صوت دلالى] بديعا يجلله بأربع سكتات يكمن جمالها بإيحائيتها فى موقعها أولا، وباعتمادها التقاطع ما بين الأوزان ثانيـا، ثم باعتماد خاتمتيها التصريع مرتكزا صوتيا ذا أثر جميل. وهذا مجمل جمال السكتات بشتى صنوفها.

والأمثلة التى تحقق فيها الاستقلال العروضى أوالنحوى أو الـدلالى فى شعر شوقى المسرحى، على الرغم من كثرتها، إلا أنها لا تمثل ظـاهرة

وذلك لخفائها فى كم التراشق الحوارى المتتابع الذى يعتم علـــى ظهورهـــا كظاهرة وعلى هذه الشاكلة قوله على المتقارب:

حنـــــانيك قيس أقـــل العتاب	ولا تسـكبن دمــوع النـدمْ
تفـــردت بالألــم العبقـــرى	وأنبغ ما فى الحيـــاة الألمْ
مريبـك ياقيس فـوق التـــراب	وأنت مــع النجم فوق التهمْ
أخذت سـبيلك نحـــو الخلـــود	وليس الخلـود سبيل الأممْ
قم اهتــف بليلى وشــــبب بها	وخل التقــاليد وانس الحُرمْ
وطرفى الـ/هواء/طليق الـ/جناح	وسر فى الـ/أديم/طليق الـ/قدم[192]
فعولن – فعولن – فعولن – فعولن	فعولن – فعولن – فعولن – فعل
ب ـــ ـــ /ب ـــ ـــ /ب ـــ ـــ /ب	ب ـــ ـــ /ب ـــ ـــ ـــ ـــ
ـــ ـــ /ب ـــ ـــ	ـــ /ب ـــ ـــ / ب ـــ

نجد أن كل شطر مما سلف يستقل بذاته وزنا وتركيبا ودلالـــة ممـــا يسوغ الوقوف عليه بحيث لا يُنازع القارئ تطلع لإتمام تركيب نحـــوى، أو تكتل وزنى، أو مكون دلالى فليس على الملقى هنا سوى أن يتوقـــف وقفـــة خفيفة ما بين الشطرين فى كل بيت، ثم وقفة الختام التى تكون حافزا لقفـــزة دلالية أخرى في البيت التالي لهذا البيت.

أما الأمثلة التى استقل شطرها الأول عروضيا ولكن تعلق تركيبيـــا بالشطر الثانى فأمثلتها فى شعر شوقى المسرحي جد كثيرة، وإيقاعيتها تتحقق من كونها تنشئ فى نفس المنشد صراعاً ذا حدين فهو إما أن يشيح عن سكتة ما بين الشطرين ويتم التركيب. وإما أن يرجئ إتمام التركيب مؤثرا سكتة ما بين الشطرين، وما بين الأمرين يكون تردده، وما بين أحد الاختيارين يكون التلوين الإيقاعى للبيت فتأمل قول شوقى على السريع:

إن حديث الناس فى يثرب	همسٌ وخطو الناس فيها احتراس[193]

---

[192]– المسرحيات: ص٢٢٤.

[193]– المسرحيات: ص١١٣.

هنا يدور الصراع بين السكوت على التكتل الإيقاعى الأول أو بين الوصل لإتمام تركيب جملة إن واسمها وخبرها الذى ورد فى مستهل الشطر الثانى – وقد يكون الصراع لوصل جزأى الاستدعاء الأداة والمستدعى كقوله على المجتث:

كن منصفا إن رمت يا   خوفو تكون الحكما[١٩٤]

أو وصل مقول بقائله كقوله على السريع:

يا وجهاء – الفرس قالوا لكم: مصر بلاد السحر والساحر[١٩٥]

أو مفعول بفعله كقوله على المتقارب:

وأترع من الوتر العبقرى   سماء القصور وأرض الخيم[١٩٦]

أو فاعل بفعله كقوله على الكامل:

يارب قيس هل نعيت وهل جرت   كاسٌ تدور على النفوس مشاع[١٩٧]

أو خبر بناسخه كقوله:

يا قاع كن نعشى وكن كفنى وكن   قبرى وقم فى مأتمى يا قاع[١٩٨]

أو مجرور بحرفه كقوله:

على جناحيك جناحى وفى   فمن مكان تحبّ هذا الجمان[١٩٩]

فى كل ما سلف من أمثلة – وأمثالها فى مسرحيات شوقى غير هين – ينشأ التوتر فى المراوحة بين الوصل والوقف فمن المنشدين من يسكت مفضلاً العرف الشعرى الجارى فى إيثار سكتة ما بين الشطرين، ومنهم من يصـــل مشيحا عن مقتضيات التكتل العروضى وتبقى سكتة مهمة جداً وهى الســـكتة

---

[١٩٤]– المسرحيات: ص٣٨٢.

[١٩٥]– الديوان: ص٣٨٣.

[١٩٦]– المسرحيات: ٢٢٤.

[١٩٧]– المسرحيات: ص٢٢٥.

[١٩٨]– المسرحيات: ص٢٢٥.

[١٩٩]– المسرحيات: ص٣٤

التى يكون التدوير بطلها إذ لا يتيح للمنشد التوقف ما بين الشـطرين لأنـه يجمع آخر الأول بأول الأخير فيصنع ما يشبه بالعقدة التى يصعب فكها إنما يسهل تخطيها وصلا لسكتة النهاية التى تأتى واضحة تماما لأنها يكون بها قد تم التركيب كقوله على مجزوء الرجز.

عبلة: والناس من كل فضـــو لى وكل معتـــــــــد

عنترة: الناس؟ خلــــى لقتـــا تى الناس أو مهندى

أنت إذا أطعمتهــــــم مخ الرشا لم تحمدى

غـــدا يصـــــونك بالتمليـــــق والتــــودد

البيــــــد معبـــــد وأنــــت دميــــة فى المعبــد[٢٠٠]

فى هذا النموذج فرض كل من ضيق صدر البحر والتدوير هيمنتهما على الأبيات فأرجآ السكتة إلى خاتمة التكتل فجاءت متمكنة فى موضعها لها خصوصية إيقاعية تستمدها من تمام المعنى بتمام التكتل، وللمنشـد المجيـد دخل كبير فى تجميل الوقفة وشحنها بنبض إيقاعى له أكثر من خصوصـيـة، ولاختيار الوزن أيضا فرضية خاصة لأن السكتة غالبا ما تتعلق بضيق صدر البحر أو اتساعه فكلما ضاق صدر البحر، كما لوحظ فـى أعمـال شـوقى المسرحية، كلما كثر التدوير، وإذا كانت السكتة تجوز بعد الانتهاء من اللفظ موضع التدوير، فإن للجزء فرضية إيقاعية أخرى لا تحلو معها السـكتة إلا فى خاتمة التكتل، وهذا عين ما دار بكثرة وبخاصة فى مجـزوءات الأوزان فى شعر شوقى المسرحى، ولك أن تتأمل عطاء سكتة الخاتمة فى قول شوقى على مجزوء الكامل:

نفريت: لا بل تعيش أبى وتبــــقى فى ظــلال العـــافيه

أبتى تهــيـــأ كل شى ء للنـــوى المتراميـــه

---

[٢٠٠] – المسرحيات: ص١٠٣.

فغدا تضمنى القصـــو ر بل القبـــور الجثافيه
فى ألف جــارية لقمبــيز هنـــــــاك وجاريـــه
من كل مرسلة هنـــا لك كالبهيمة ســـاليه
فبأى قلـــــب يا مليـــــــك تــرفنى للطاغيـــه
أدرك فتاتك قد ضعفـــــــــت عن احتمال الداهيه[٢٠١]

وقع التدوير فى كل الأبيات فألغيت بفعله سكتة ما بـــين الشـــطرين، وتلاحمت المعانى وتداخلت التفاعيل وضاق صدر البحر فحال كل ذلك دون وقوع أى سكتة وسطية من أى نوع لتبقى السكتة الأخيرة المرفأ الوحيد الذى تلقى الأبيات أشرعتها عليه لنصل من ذلك إلى نتيجة لها أهميتها وهـــى أن شوقى ضرب عرض الحائط، فى بعض الأحيان، بما كان يدعو إليه قـــدامى النقاد من ضرورة إحداث فوارق عروضية بين الشطرين، وضرورة استقلال كل شطر بمعناه وتركيبه ووزنه، وإنما فعل شوقى ذلك لما فرضــــه عليـــه الاستعمال الخاص للشعر المسرحى الذى يبحث عن تمام المعنى أولا لإيصال الرسالة المنوطة منه، ولكن لا يمكن أن تبدو حيوية العمل الإيقاعية على أتم وجه وأكمله إلا من خلال قارئ جيد للشعر وممارس متقن لإبقائه وبخاصـــة إذا كان ذلك الشعر يتعلق بالمسرح.

لغة الحوار وأثرها فى إيقاع أوزان شوقى فى الشعر المسرحى:

الثنائية، وإن آلت إلى التوحد فى الواقع الحقيقى القائم على التنفيذ، إلا أنها جوهر الصياغة المسرحية، والثنائية التى نقصدها هـــى الثنائيـــة فـــى الخطاب المسرحى إذ إن لغة المسرح قائمة فى الأساس على البناء الحوارى الذى يقتضى تعدد المواقف أولا، وتعدد الشخوص ثانيا، ومن خلال التعـــدد لابد من تعدد معايير الاستعمال ومع تعدد المعايير تتعـــدد أنمـــاط الإيقـــاع

٢٠١- المسرحيات: ص٣٥٥، ٣٥٦.

الشعرى فى العمل المسرحى، ناهيك عن الثنائية الداخلية الكائنة بين الزمـــان والمكان إذ يُعبر العمل المسرحى عن زمـــن الأحـــداث الحقيقـــى، وزمنهـــا التقديرى الذى أبدعت فيه، ومكان الأحداث الفعلى ومكان الأحداث المتخيـــل الذى يعد مناط الإسقاطات المعاصرة المقصودة لذاتها. وإيقاع أعمال شـــوقى المسرحية كشف على ما قيل عن عدم توفقه فى تحقيق الواقعية الفنية الفعلية التى تظهر حقا وبجلاء أن المسرحية نظمت فى عصر أحداثها، إذ لم يبـــرع البراعة التامة فى خلق الحوار المعبر الكفئ برسم أعماق الشخصية محورية كانت أو ثانوية، إذ لم يحقق لنا الأداء اللفظى والنسق الإيقاعى فـــى أعمـــال شوقى المسرحية ما نصبو إليه من العيش فى أسلوب عصر المسرحية، وذلك لظهور الشاعر فى أعماله وغلبته على المسرحى.

وللحوار على ما نعلم، أهمية عظمـــى فـــى أى عمـــل مســـرحى إذ المسرحية عمل قصصى يؤدى بالحوار، والتراشق الحـــوارى هـــو البعـــد الأساسى فى رسم الشخصيات وإبراز ما يكمن بداخلها من مشاعر وتطلعات يحدد عن طريقها التفاعل القائم بين الشخصية والحدث، والتفاعـــل المـــتقن يبرزه الإيقاع الحى الذى ينمو به ومعه العمل ليصل بنا إلـــى المـــراد، وإذا أردنا أن نستبين مدى تأثير الحوار فى إيقاعية أعمـــال شـــوقى المســـرحية فلنقارن بين إيقاع هذين المشهدين:

عمرو: **غضبـــان**
غضبان: **لبيك**
عمرو: **أجبنى**
غضبان: **سل مر**
عمرو: **كيف لقا عنترة الغضنفر؟**
غضبان: **وجها لوجه؟؟**
زهير: **لم لا**
غضبان: **لا أجترى**
زهير: **كيف تبيعه إذن وتشترى؟**
غضبان: **أقذفه من فرسخ بخنجر أتركه كالتيتل المعفر**

صخر: وأنت يا مارد لست تجهله
مارد: من يجهل الليث؟
صخر: فكيف تقتله؟
مارد: آتى لرأسى جبل فأنزله وثم
صخر: ماذا؟؟
مارد: لى سهمٌ أرسله
يودع الحياة من يستقبله
يتهامس الثلاثة لحظة ثم يتجه عمرو وصخر ناحية اليمين لينصرفا
عمرو: الخير فى العبدين سيرا امضيا راشدين[٢٠٢]

نبعت حيوية هذا المشهد الإيقاعية من اتخاذ مشطور الرجز ثم المجتث فى البيت الأخير إطاراً وزنيا مما أبعده عن الغنائية وحقق فيه لونا من الدرامية المتماهية مع متطلبات المسرح الشعرى، كما أن الحوار جاء متقافزاً – متناميا، لكل كلمة مؤداها ولكل تعبير شحنته النفسية التى تزكى روح الصراع وتنميه بحيث يبدو نابضا محدد القسمات ذا حركية إيقاعية وفنية رفيعة استعمل فيه شوقى التقاطع بين التفاعيل، وقصر الجمل الحوارية مما أفعم الموقف بموسيقى إيحائية سريعة لا يوقفها سوى سكتات الأخذ والرد، وزاد المشهد حدة دوران الحوار فيه على الاستفهام الذى يتطلب إجابة سريعة وموجزة وبين السؤال والجواب قاسم هام جداً وهو التقاطع الوزنى الذى يزكى روح الصراع كما أن التصريع شارك بإيجابية فى تحديد ملامح موسيقى المشهد الإيقاعية، ولم نلاحظ هنا فتوراً أو تراخيا وذلك لتلاحق الحوار وحركيته التى توالت مسرعة لتحقق هدفها المنشود وهو التوتر السريع الذى يربط الجمهور بالعمل المسرحى ليستغرقوا تماما فى العمل مجملا شخوصا وحركات وأقوالا لذا كان التوقف فى الوسط عيبا رهيبا، وكانت الغنائية مأخذا غير هين إذ تحدث إطالة مملة فى جزئيات الحوار مما يبتعد به عن التركيز المطلوب، وهذه الغنائية فرضت نفسها بشدة على مسرح

---

[٢٠٢]– المسرحيات: ص٥٥، ٥٦.

شوقى وذلك لعدة أسباب أهمها عدم نسيانه ماضيه الغنائى، ثم ما كـان مـن إرادته الدائمة إرضاء جمهوره الذى تعود الغناء فى المسرح عامة، وكـذلك الرواسب الغنائية الكامنة فى نفسه من قديم مطالعاته لشعرنا العربـى والتـى هيمنت، دون قصد، على روح التعبير عند شوقى فتأمل ذلك المشـهد الغنـائى البحث:

"قيس: متطلعا"

أتبصر يا ابن عوف حى ليلى	تدجج فى السلاح ولا تراها
فما لى لا أحقـق غير ليلى	وإن كثر السواد لدى حماها
لقد ألقى هوى ليلى حجـابا	على عينى فلست أرى سواها
وبغضت النصيح إلىّ ليـلى	وسد مسامعى عنه هواهـا

(الوافر)

"يسمع من بعيد ومن ناحية الحى لجب وقعقعة

سلاح ويقترب الصوت ويتعالى شيئا فشيئا"

أرى حى ليلى فى السـلاح ولا أرى	سلاحا كهجر العامـرية ماضيا
دمى اليوم مهـدور لليلى وأهلها	فداءٌ لليلى مُهـدَراتُ دمـائيا
لى الله !! ماذا منك يا ليل طاف بى	وما ذلك الساقى وماذا سـقانيا
دعونى وما عندى لليلى أقـوله	لليلى وأستنشى الذى عندهـا ليا
أهيم فأستعدى نهارى على الجـوى	وأقبـع ليلى أستـجير القـوافيا
(فما أشرف الأيفاع إلا صـبابة	ولا أنشـد الأشعار إلا تداويا)

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههـم تلمسـت ركنى بيتها فى صلاتيا

(أصلى فما أدرى إذا ما ذكرتـها	أثنتين صـليت الضحى أم ثمانيا)
توارت وراء الجـمع ليلى فخلتها	فمٌ كابتسـام الصبح يأبى التواريا
وطيب به خصـت حوى الطيب كله	فهبه الأقـاحى أو فهبه الفـواغيا
فأحسـست من فرعى لساقى هزة	كأن عوانا منك لاقى عيـانيـا
دعـونا وما يبـقى إذا ما فنيتم	فو الله ماشئ خلا الحـب باقيا
مشى الحب فى ليلى وفىّ من الصبا	ودب الهوى فى شاء ليلى وشائيا
وإنى وليلى للأواخـر فى غـد	لشغلٌ كما كنا شـغلنا الأواليا[٢٠٣]

---

[٢٠٣]– المسرحيات: ص١٤٩، ١٥٠.

لقد تحققت فى هذا المشهد المقولة التى تقطع بأن شوقى شاعر غيرى إذ استطاع بحذق أن يتقمص شخصية المجنون وأن يقيم أركان هذا المشهد، الذى امتد امتداداً غريبا حتى لكأنك أمام شاعر يلقى قصيدة فى محفل شعرى لا أمام مشهد مسرحى ممثل، استطاع أن يقيم أركانه على عدة أطر غنائية أولها: استقلاله التام بهذا المشهد الطويل، ثانيها: انتقاله فى المشهد ذاته من وزن الوافر السلس الممتع إلى وزن الطويل الرصين، ثالثا: توفيقه الشديد بين ألفاظه وألفاظ المجنون، وبين أبياته وأبيات المجنون، وبين أحاسيسه وأحاسيس المجنون فشوقى هنا شاعر عصر المسرحية لا شاعر عصره وهذا المشهد، على الرغم من غنائيته الواضحة، ومن ابتعاده التام عن الحوار، إلا أن الواقعية الفنية تحققت فيه تماما وهذا يتضح من خلال تضمين شوقى بيتين من شعر المجنون فى حديث قيس وإدماجهما الإدماج الذى يصعب معه التفريق بين ما للمجنون وما لشوقى.

ونظرا لانفراد المجنون ببطولة المشهد كله فقد جافاه التوتر تماماً، وابتعدت الحوارية الملازمة للبناء المسرحى، وخفت إيقاع المسرح الشعرى بينما برز إيقاع من نوع جديد على المسرح وإن كان قديما فى واعيتنا العربية وهو إيقاع الشعر الغنائى الذى بدا منه خلال الالتحام الوزن قافوى، واستقلال المقطوعتين بتمام الوزن، كما مثل التكرار حضورا ليس خافيا، فتأمل تكرار "ليلى" فى كل بيت تقريبا، وكذلك كان لكل من الجناس والطباق والتصدير والانسجام الصوتى، والتراسل التقفوى حضور صنع بالإيقاع ثقلا فنيا زاد المشهد رصانة، كما تماهى الطويل وزنا مع روح الشكوى وبث الهموم والتذكر، ناهيك عن استيعابه لبنى التشبيه والاستعارة والكناية، وناسبت الياء المفتوحة رويا روح الشكوى، وحوى إطلاقها زفرات المجنون فأشعرنا بحرقتها، وشوقى بكل ذلك يكون قد ابتعد تماما عن روح الشعر المسرحى وما يتطلبه من تقافز يتخذ من التراشق وقصر المشهد مرتكزا

إيقاعيا ذا تأثير خاص. إلا أنه أسكننا روح الشعر الغنائى بتوتره وتصويره الصادق لنجاوى النفس الإنسانية وهذا فى حد ذاته كاف للإمتاع.

والمشاهد التى سيطرت عليها الروح الغنائية فى شعر شوقى كثيرة جداً وجاء جل تركيزها فى رائعتى "مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" إذ استقلت هذه الأخيرة بمعظم المشاهد التى كانت غنائية الطابع إلا أن شوقى كان بارعًا فى التنويع الداخلى، فى محاولة منه دائمة لدفع الملال والاستثقال عن المتلقى، وذلك عن طريق التلاعب الدائم بمقادير الإيقاع إذ كان ينتقل من بنية إلى أخرى ومن خطاب إلى إخبار، ومن مباشرة إلى إخفاء ناهيك عن تحريكه المشهد أمام القارئ عن طريق التصوير الحى للأفعال التى تنجزها الشخصيات، وهذه المشاهد التى طالت فى مسرح شوقى إنما تمثل تجليات خاصة تعترى نفس المساحة الكافية لتعرب عن ذاتها ذلك الإعراب الظاهر الذى تفقد المسرحية بدونه كثيرا من رونقها وقيمتها الفنية، بل إننى أزعم أن هذا التطويل، فى كثير من الأحيان، هو مانح الفرصة للحدث لأن يتجسد بشكل فنى رائع يدفع شوقى ملاله عن طريق تنويع مقادير الإيقاع، ومن هنا أنادى الجميع برفع أيديهم عن مسرح شوقى الذى ظلم كثيرًا، ولكن لأننا بصدد تبين تأثير الجمل الحوارية فى إيقاعية أوزان شوقى فإننا نكتفى بالنموذج الغنائى الذى عرضناه ونتجه إلى معطيات هذا المشهد الحوارى الإيقاعية:

قمبيز:	ما الرأى يا وزرائى	فإننى لست أدرى	المجتث
	ماذا بأبناء مصر	من اختيال وكبر	
قائد:	نحن بنو الشيطان	وهم بنو الإنسان	منهوك الرجز
ثان:	والناس من طين السكك	وهم سلالة الملك	
قمبيز:	أبى لعمرى فرعون مصر	ويشبهه قومه فى إباه	المتقارب
	سأدعك فى التراب آنافهم	وألصق بالأرض تلك الجباه	



قائد: **سيدى لاتبد رفقـــــا** **وامض فى الأعناق دقـــا**

ثان: **واهدم الأبراج هدمـــا** **واحرق الأجران حرقـــا**

ثالث: **ودع الوادى قاعـــــا** **واحلق الشطين حلقـــا** — مجزوء الرجز

قائد رابع [عالى السن]

سيدى، بل تترفـــــق **فهو بالقـــــادر أليق**

قمبيز [يضحك ضحكة جنونية]

خذوا يا قـــادة الفرس **أخاكم إنه جنـــــا**

أميرى خرف الشــيخ **فلمه أو لمُ الســـنا** — الهزج

قمبيز [يغمد خنجره فى القائد الشيخ ويقول]:

خذ طعنة فيها الشفا **تصرف عنك الخرفا** ← منهوك الرجز

القائد [وهويتلقى الطعنة]

يا ويحه قد عاده الجنون **بل أنا حين هجته المجنون** ← مشطور الرجز

قمبيز: **وآبيس معبودهم أين هو؟؟**

قائد: **هو العجل**

ثان: **وهو الذى ألهُوا**

وزير: **ثوى العجل فى حجرات الجلال**

قائد: **وقد نعموه وقد رفهوا**

الثانى: **وليس إلهًا، ولكنما** **على الشعب كهانه مَوّهوا** — المتقارب

أحد القائدين [لزميل له]

هم يعبدون العجل يا أزدشر

أزدشر: يا لك من أحمق ثرثار

ونحن؟؟

الأول: النار إله لنا

أزدشر: ما الفرق بين العجل والنار

الأول: أفيلسوف أنت؟؟ (السريع)

أزدشر: بل ملحد

الأول: أنت ؟؟! إذن عش وامض بالعار

ما كانت النار بمحتاجة إلى قليل الدين كفار

قمبيز: وأين هو العجل؟

قائد: في قبة تليق لكسرى وآبائه ← المتقارب

قمبيز [مغضبا]: أمسكوا الكلب خذوه، أدبوه

ما أبى العجل، بل العجل أبوه ← الرمل

القائد: الويل لي جنّ

صديق له في أذنه: ما جن إلا كا

فأنت ساويت بالعجل مولاكا[٢٠٤] (البسيط)

على هذه الوتيرة من التقافز الإيقاعي النابع من حدة التراشق الحواري يمضي المشهد كله فينتقل أبطاله بين المجتث ومنهوك الرجز والمتقارب ومجزوء الرمل، والهزج ومشطور الرجز والرمل التام ومشطور البسيط، وكلها أوزان رشيقة، بسيطة تتلاءم وحدة المشهد، وتتواءم والتعاقب الزمني للحركات والسواكن المتماهية مع ثورة الأنفس وهدوئها الذي لم يظهر إلا في لحظات الهمس، وامتداد التناسب أو التلاؤم ها هنا يحقق ما أسماه حازم "بحلاوة المسموع" الذي نفتقده عندما يتحول المشهد الحواري إلى مشهد

٢٠٤- المسرحيات: ص٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩

غنائى، وعندما يختفى التراشق الحوارى ليحل محله التلاحم الغنائى الممـــل، والذى تختفى بظهوره على سطح الأحداث الإستطابة المبتغـــاة مـــن العمـــل المسرحى، وشوقى هنا ترك للعلاقات الصوتية مجالا رحبا تطل من خلالـــه منتظمة فى الزمن ولك أن تتأمل أربعة الأبيات التى جاءت علـــى مجـــزوء الرمل والتى أوردها أربعة قواد مختلفو الشخصيات، نجد أن إيقـــاع البيـــت الأول قد ارتفع جداً مع النداء فالنهى فالأمر، وزاده التصريع حـــدة وجللتـــه القاف المحاكية صوتيا للقوة والقهر بينما وجدنا الثانى يعتمد التكرار مرتكزا صوتيا [اهدم – هدما] [احرق – حرقا] والأمر مرتكزا دلاليا [اهدم – احرق] ويؤكدهما بالمصدر [هدما – حرقا] ثم يأتى الثالث ليرتفع هو الآخر بالإيقاع عن طريق اتخاذ الأمر المتكرر فى صـــدرى الشـــطرين مرتكـــزا دلاليـــا والعصبية المثلية لصوتى العين والقاف مرتكزا صوتيا، ولكن انظر إلى هدوء الإيقاع مع دعوة الترفق التى دعا إليها القائد الأخير، الذى اتخذ من التصريع والتجانس الصوتى لحرف القاف معاً مرتكزاً صوتياً، ولم يأمر ولم ينه ولـــم يهول، ولم يشع فى البيت جلبة صوتية ولم يشعرنا أنه استعمل نفس الـــوزن الذى اتخذه سابقوه إطارًا وزنيا، ليؤكد تخالف التناسب لتخالف الوضع ويؤكد كذلك اتساع صدر الوزن لأى إيقاع، ويميط اللثام عن دور الحوار المؤثر فى التلوين الإيقاعى للعمل المسرحى، ولعل تنقل شوقى – من وزن إلـــى وزن، وإيثاره التلاقح الصوتى، وعمده إلى التقاطع والتوافق أو التطـــابق [الـــوزن دلالى] معًا وارتفاعه بالإيقاع وانخفاضه به وإكثاره من المحسنات الدلاليـــة المصحوبة بالشحن الموسيقى الهادف من استفهام إلى تعجب إلى استدعاء إلى استدراك إلى أمر إلى نهى لعل هذا التنقل جلل إيقاعية العمل ومنحه حيويـــة فنية صارخة أبدت نجاح العمل فى هذه المنطقة التى تؤكد فشـــل أى عمـــل مسرحى لا يقوم على التراشق الحوارى الذى يوظف فيه الشاعر كل إمكانات اللغة فى خدمة إبداعه.

لعل من أروع المشاهد التى اعتمدت الحوار وبدا بها لون من الموسيقى الإيحائية الصارخة هذين المشهدين اللذين نعيت كليوباترا لأنطونيو فى أحدهما، ومات أنطونيو بين يديها فى الآخر:

أولمبوس: مولاى اعفنى
أنطونيو: تكلم لا تخف إنى أرى عليك روعة الأسى
أولمبوس: مولاى: مهلا فى الظنون واتئد إن من الظن اتهامًا وأذى
أنت على ما لك من مروءة رميت بالغدر أحب من وفى
أنطونيو: ماذا تقول؟؟
أولمبوس: كليوباترا انتحرت بطعنة الخنجر فى صدر الضحى
أنطونيو: يا للسماء!! انتحرت! أين؟ أين ولم؟ وكيف كان ذاك؟ ومتى؟
أولمبوس: مررت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظما ولا حسنا يرى
بدا لعينى خلاءً موحشا غير عويل هاهنا، وهاهنا

(الرجز)

أنطونيو: انتحرت ! يا للخبر! ويالقسوة القدر
إن الأمور انتقلت من خطر إلى خطر
ما غدرت إنما أنا الذى بها غدر
واخجلتا من قولهم انتحرت، وما انتحر
اذهب أولمبوس ودعنى والهمومَ والكدر
ما بجراحات القلوب للأطباء بصر

(مجزوء الرجز)

[يذهب أولمبوس]

[روما]

روما حنانك واغفرى لفتاك أواه منك وآه ما أقساك
روما سلام من طريد شارد فى الأرض وطن نفسه لهلاك
اليوم يلقى الموت لم يهتف به ناع ولا ضجت عليه بواكى
أعرضت غضبى فى الحياة فرحمة لا تحرمينى فى الممات رضاك
إن كان موتى كل ما تبغينه فهناك! ها أنذا أموت هناك
يا أم عُذرك فى اتهام بنوتى باد وعذرى فى العقوق كذاك
لولا الجمال وفتنة من سحره ما حل فى قلبى هوى لسواك
صفحا كليوباترا فربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك[205]

(الكامل)

---

[205]- المسرحيات: ص٥٠١-٥٠٢.

استعمل شوقى وزنين لتفعيلتيهما امتداد عجيب يسمح له بالتلاعـــب الصوتى كيف يشاء، فتارة يطيل وأخرى يقصر، وقد طغت تفعيلـــة الرجــز "مستفعلن" على المشهد كله حتى مع الكامل الذى تحولت تفعيلة (متفاعلن) فى معظمه إلى مستفعلن بفعل الإضمار، وقد تناسبت هذه التفعيلة تماماً مع أمرين لهما حيويتهما الناطقة فى المشهد أولهما: سرعة التراشق الحــوارى والــذى يتطلب رشاقة صو تية لحمتها السواكن وسداها المتحركات وما أكثرهما فى تفعيلة الرجز، ثانيهما: غلبة تواتر المقاطع الطويلة المفتوحة التى تتماهى وما بنفس أنطونيو من زفرات أسى وأنات حزن، وفى ظنى أن وزن الكامل قــد جلل المشهد أسى، وأشبعه حرارة ولوعة لتناسب امتدادته لأنـــات أنطونيـــو الحائرة، وتأوهاته المفعمة بالشجى والشجن، والمحملة بكم مـــن الموســـيقى الإيحائية القاتلة وقارن بينها وبين زفرات كليوباترا فى مشهد موته:-

أنطونيو: كيلبترا ! عجبٌ أنت هنا !   لم تموتى – هم إذن قد كذبون

كليوباترا: سيدى، روحى، حياتى، قيصرى   أنت حى؟؟

أنطونيو: بعد حين لا أكـــون

كليوباترا: من نعانى كذبا ! من قالها   لك

أنطونيو: أولمبوسٌ النذل الخـــؤون

مر فاســـــتوقفته أســــاله   قال ماتت فتجرعت المنـــون   الرمل

***

كيلوباترا زودينى قبــــــلة   من ثناياك العـــذاب الشبمات

وأضيئى بسناها مقلــــــة   يسدل الموت عليها الظلمات

سيقول الناس عنى فى غـــد   من أولى الرحمة أو أهل الشمات

بطل لم تظفر الحرب بـــه   فى الهوى تحت لواء الحب مات

[يسلم الروح]

كليوباترا: قد تداعى محـــور الأر ض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمـــــالا وجلالا فى الغـــروب
أيها المجروح لـــو تـــد رى جروحى وندوبى
أيهـــــا الذاهب قـد آ ن عن الدنيا ذهوبى
أيهـــــا الخــالص ودًّا ليس ودى بالمشوب
أيهـــــا الصادق وعدًا ليس وعدى بالكذوب
عن قريب ينطوى القبـــ ـــر علينا عن قريب
كللــــوه بالرياحيـــــــن وبالغـار الرطيب
واهتفوا فى أذنيـــــه بأناشـــيد الحروب
(مجزوء الرمل)

***

واحبيباه، جاءه الموت فاستســـــلم لا يستطيع إلا ذهوبا
كان ما خفت أن يكون وحلت نكبة لم تفاجئ المنكوبا[٢٠٦]
(الخفيف)

لك أن تعقد مقارنة بين المعطيات الإيقاعية لبيتى أنطونيو وكليوباترا فى المشهدين.

أنطونيو: يا للسماء ! انتحرت ! أين ؟ أين ولمْ ؟ وكيف كان ذاك ومتى ؟
كليوباترا: سيدى، روحى، حياتى، قيصرى أنت حى ؟؟
أنطونيو: بعد حين لا أكون

لقد أدار شوقى كلا من الاستفهام والاستدعاء فى البيتين إدارة الواعى البصير بالمعطيات الصوتية لكلتا الصيغتين اللتين اعتمدتا التراشق الحوارى مرتكزا ترتفعان بمقتضاه بموسيقى البيت، وعلى الرغم من اختلاف وزنـــى البيتين إلا أن التقافز الإيقاعى واضح، والمساحات الأدائية حاضرة، ولها ثقل إيقاعى حميد يحمل النفس علـــى معايشـــة المشـــهد ومقاســـمة المتحـــدثين مشاعرهما.

---

[٢٠٦] المسرحيات: ص٥١٨، ٥١٩.

وبنية إيقاعية المشهد الأخير الصارخة التى تنطوى على ألوان من الموسيقى الإيحائية التى تشارك مشاركة فاعلة فى تجسيم المشهد ورسم أبعاده إذ تولجنا لجة المأساة عبر انسيابية الرمل ذى الأثر الرتيب والذى لا يخلو بالنفس إلا ويدعها على غير ما وجدها، وبخاصة أن شوقى برع فى تتويج مقاديره بقواف لها وقع فى النفس حسن وبخاصة وأنها احتوت حركات لها اتصال بحالة المتكلم النفسية فالسكون فى مشهد توديع الروح للجسد والكسرة فى مشهد الانكسار الجنائزى الممض، والفتحة المتوجة للباء المنطلقة حالة استعمال الخفيف وزنا والصراخ المستكن فى الندبة مرتكزا صوتيا للندب المؤثر على فقيد العشق أنطونيو، وليس أدل على محورية إيقاع الموسيقى الإيحائية فى المشهد الأخير من تكرار النداء فى أربعة الأبيات المتتالية فى مشهد مجزوء الرمل قبل الأخير، إذ مثلت صيغة النداء (أيها) حضورا إيقاعيا لا يدانيه ظهوراً إلا حرف الروى ذو الجهرية الواضحة.

على كل فقد حاول شوقى – قدر المستطاع – تنويع إيقاع مشاهده الحوارية بما يتلاءم مع عاطفة الشخصية وانفعالها، ومدى ملاءمة ما تقول للمخاطب، ومدى ارتباط ذلك بالحدث ذاته، فنجح فى ذلك أحيانا، وخانته شخصيته الفنية أحيانا أخرى ففرضت الغنائية والتطويل على مشاهد أخرى فتناوح إيقاع أعماله المسرحية بين إيقاع القصيد وإيقاع المسرح الشعرى، وعلى كل فهنات الرواد تنفع التابعين، ويكفى أن شوقى فتح المجال رحبا لمن يأتى بعده ليكمل المسيرة وصولا للمثالية فى الصياغة كما تجلى لدى عزيز أباظة وباكثير وعبدالصبور وغيرهم من رواد المسرح الشعرى.

الفصل الثالث

لمحات من الموسيقى الداخلية

الفصل الثالث

لمحات من الموسيقى الداخلية

١- ظواهر البديع وعلاقتها بالإيقاع فى شعر شوقى

أولاً: إيقاعية البديع فى شعر شوقى

البديع هو درجة من درجات التميز خاصة يتغياها كل مطبوع وينال من ورائها بغيته كل عبقرى، فينغم عن طريقه حركاته وسكناته محققا بينها لونا من الانسجام والتوافق، وصولا للإمتاع وتحقيقا للإنشاء الإيقاعى الذى يتماهى وما بنفس المبدع من بهجة أو شجن، يأس أو أمل لذة أو ألم، ومجملها ظلال مشاعر لها فى كل نفس صدى وفى كل صدر منحنى، وحتى لا ينفر المتذوق فلابد من حدوث تجاوب بينه وبين ما يقرأ، وهو ما يحدث التناغم المزدوج بين القارئ وزفرات الشاعر أو أنينه المبثوث فى أدوات فنه وأصوات لحنه وتراكيب مقاطعه وتناغم حركاته وسكناته، وتناسق بناه ومسافاته، وكلها منازل توفيق بين ما قيل وما يتذوق ويحس، وإنما منبع النفرة من العجز عن التوافق، والانفصال عن المبتدع.

وثم فنون فى العربية، لا يظهر بهاؤها إلا وهى موقعة. كالسجع والجناس، والمشاكلة والازدواج، وفنون أخرى لها من الطاقة أن تبرز كل خفاياها بلا إيقاع محس، كالطباق والتعليل والتورية والمبالغة، والصور الفنية التى تنشد التشبيه أو التى تعتمد على المجاز أو تهدف إلى الكناية أو التعريض[1].

ولقد رسخ فى ذهن الذائقة النقدية منذ قديم الزمن أن الظواهر البديعية إنما هى مجرد زينة طارئة أو زخرفة عرضية يُرمى من وراء اللجوء إليها

---

[1] – البديع فى شعر شوقى. د/ منير سلطان – منشأة المعارف – ط٢، ١٩٩٢م.

إلى هدف واحد وهو التميق اللفظى بعيدا عن دورها الفاعل فى تحسين إيقاع القصيد لذا سيكون جل جهدنا، فى رصد ارتباط هذه البنى بذات المبدع من ناحية وبمكونات تراكيبه التى هى ظلال معاناته من ناحية أخرى، هو النظر إلى دورها فى هيكلة الإيقاع المميز لشعره، ولا مراء أن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هى ركن هام فى بناء العمل الفنى، بوصفه كلا متكاملا، ولا ريب أن دورها الإيقاعى له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية لأن نظرة سريعة فى تكوينها اللفظى أو المعنوى تجعلنا ندرك أنها تقوم أساساً على نظم إيقاعية تتمثل فى عناصر يمكن أن تنضوى على مبدأى: التشابه والاختلاف، أو الوحدة والتنوع، كالتقابل، والتوازى، والتوازن، والتشابه، والتماثل، والتضاد، ..... الخ. كل ذلك من خلال العلاقة العضوية بين الدال والمدلول، واستشراف لغوى دقيق لآفاق الدلالات الإيحائية الناجمة عنها[٢].

فالبديع أصبح أداة تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغة بذاتها، كما يجعل من الإيقاع التكرارى خاصية بذاتها، وكل ذلك يمثل عملية تنظيم للأدوات التعبيرية التى كان الإلحاح عليها وسيلة لقبولها أولا، ثم الإعجاب بها ثانيا.

إن النظر فى البحث البديعى – فى مجمله – يؤكد أن البلاغيين قد أهمهم تحسس بناء الجملة بوصفه الوحدة الصغرى للخطاب اللغوى، واعتمدوا فى ذلك على توصيف عناصر هذه الجملة توصيفا يبدأ من الحرف المعزول عن الدلالة، وصولا إلى التركيب بكل مكوناته الإفرادية وبكل علاقاته النحوية.

---

٢ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى – د/ابتسام حمدان. ص٢٨٩.

واللافت أن المتابعة البلاغية لم يكد يفلت منها وسـيلة تعبيريــة إلا وكشفت عنها، وحدوث خواصها البنائية، واستخلصت من هـذه الخـواص (المصطلح) الذي يناسبها ويعبر عنها، وقد تنبهت هذه المتابعـة للمسـتوى الشكلي المحسوس بوصفه انعكاسا للمستوى الباطني أو الذهني[٣].

ثانيا: فنون البديع ودورها في إيقاع شعر شوقي:

أ- تشكيلات السجع ودورها الإيقاعي:

السجع ظاهرة إيقاعية لها أثرها الصوتي الفاعل فـي الـنفس فعـل السحر إذ ييسر على المتلقي حفظه، ويرضي سمعه وذوقه على السواء، كما أن لطبيعته التكرارية تأثيرا على النفس جميلا عن طريق الإيقاع الصـوتي المتحقق بين الحرفين المتقافيين أو البنيتين المتوازيتين بما ينشئان من جرس متوازن علما بأن طاقات الإيقاع مجملة إنما تتجلى في التركيب المسـموع، ولكل شاعر وسيلته المائزة في تشكيل إيقاع شعره فما بين صـعود وهبـوط تباعد وتوال، فصل ووصل، تعامد وتسطيح يدير كل شاعر تراكيب إبداعـه تلك التراكيب التي تعد وعاءً لكل معطيات اللغة من صوت وصرف ونحـو وبلاغة ودلالة ناهيك عن عاطفة مجللة أو خيال حاو، وكلها أمور يصـعب الفصل بينها إذ هي كل مبتدع، ولقد أدار شوقي بنية السجع في شعره علـى عدة محاور جللت في مجملها إيقاع شعره، وصنعت به ثراءً صوتيا مـؤثرا، ونفثت في أدائه التعبيري روحا من الاتساق كان لها حضورها الذي لا ينكر فكانت على النحو الآتي.

---

[٣] – البلاغة العربية – قراءة أخرى – د/محمد عبدالمطلب ص٣٤٨، ٣٤٩.

١- السجع الأفقى الثلاثى:

وهو لون من التوقيع الصوتى المباغت، أى غير المتوقع، والـــذى لا يعتمد مناطق عروضية من البيت بعينهـــا، إنمـــا يرجـــع إلـــى الاســتدعاء الصوت/معنوى المائز على شاكلة قوله على مجزوء الكامل:

المثكون – الموتمون الهادمـــــون بلا نهـــاية[٤]

ـــــ ب ـــــ ب ـــــ ب ـــــ أ

لم ينبع تسجيع الكلمات هنا من مجرد اتفاق نهاياتهـــا، وإنمـــا مـــن تلاقحها المورفولوجى وتوافقها العروضى، وتوازيها الأفقى فى لون من القفز بالمعنى والصوت معا إلى الأمام وصولا للإمتـــاع الموقـــع عـــن طريـــق الاستهلال "بال" التعريف والاختتام بواو جمع التذكير ذات الحضور الصوتى المميز حتى بدت وكأنها قافية داخلية مقابلة لقافية الختام ذات الوقع الهـــادئ وعلى ذات الشاكلة قوله على مجزوء الرجز.

السامعين – الطائعين المحســــنين المهـــرة[٥]

ـــ ب ـــــ ب ـــــ ب ـــــ أ

وعلى شاكلة سالفه دار هذا البيت فى لون من التوازن والتلاقح جميل فعلى الرغم من اختفاء وقع ال التعريف فى الكلمتين الأوليين نظرا لكونهـــا شمسية إلا أن توازى الكلمتين مورفولوجيا واتفاقهما فى ثلاثـــة الأصـــوات الأخيرة مع ياء ونون المحسنين صنع كل ذلك تراسلا صوتيا مؤثرا ليقودنـــا إلى قافية الختام ذات الجلاء الصوتى بحكمة وبراعة وعلى ذات الشاكلة من التلاقح وفى نفس القصيدة قوله:

---

[٤] - الديوان – جـ٢ – ص٨٨.

[٥] - الديوان – جـ١ – ص٩٦.

مالكـــة – عامــــلة　　　　مصلحـــــــة – معمـــــرة

ـــــ ب ـــــ ب　　　　ـــــــ ب ـــــ أ

توافق صوتى بين خواتيم ثلاثة الكلمات الأولى وتوازن مورفولوجى بين جزأى الشطرين بما يحقق لونا من الإمتاع الصوتى المتلاقح، الذى يحمل النفس على الالتذاذ والراحة ومثل ذلك أيضا قوله:

دع الجنـــود – والبنود　　　　والوفـــــــود المحضـــره

أين الأمور – والقصور　　　　والبـــــــدور المخـــــدره[٦]

ـــــــ ب ــــــ ب　　　　ـــــ ب ـــ أ

وهنا قد استعمل شوقى العطف فاصلا بين الكلمات المسجوعة، وعلى المسارين أى بفصل وبدون فصل بدا ثقل هذا اللون الإيقاعى الفاعل، وعلى نفس هيئة السجع المعطوف قوله:

ليث المعامـــع، والوقائع　م　والمواقـــــع والحصـــار[٧]

ـــــ ب ـــــ ب　　　　ــــــ ب ـــ أ

٢- السجع الأفقى الثنائى:

هذا وقد يكون السجع ثنائيا فيكون بذلك أخف حدة من نظيره الثلاثى ذى الترصيف الأفقى الممتد من مثل أقواله:

---

[٦] – الديوان – جـــ – ص٤٥٨، ٤٦٠.
[٧] – الديوان – جـــ٢ – ص٤٥٢.

لا الجاهلون العاجزون ولا الألى — يمشون فى ذهب القيود تبخترا[٨]

سيروا بهــــا تقيــــــة — نقيــــــــة مبررة[٩]

من الناعمات الراويات من الصبا — ذوت بين حل فى البلاد وترحــال[١٠]

وبالغاديات الســــاقيات نزيله — من الصلوات الخمس والآى والأسما[١١]

وددت لو أنى فـــداك من الردى — والكاذبـــون المرجفـــون فدائى[١٢]

وكل هذه أشكال للون من السجع المتصل الذى يقــرع الآذان قرعًـا متتابعًا ليقيم لونا من التناغم الداخلى ذى التأثير المثرى لإيقاع البيت الممتـد ويكسبه حدة كون معظم ألفاظه متراسلة مع بعضها عددًا مما جعل خواتيمهــا تتراسل مع مثيلاتها صوتيا محدثة تنغيما خاصًّا.

٣- السجع الأفقى المتوازن

هذا وقد يفصل بين الكلمات المسجوعة بفاصلة تركيبيــة، تطــول أو تقصر، إلا أن عطاء السجع يظل من ورائها محققا ما يبتغى من أثر تنغيمى ومن أمثلة ذلك لدى شوقى أقواله:

---

[٨] - الديوان - جـ١ - ص٤٦٥.
[٩] - الديوان - جـ٢ - ص٤٥٨.
[١٠] - الديوان - جـ٢ - ص٥١٦.
[١١] - الديوان - جـ٢ - ص٥٣٥.
[١٢] - الديوان - جـ٢ - ص٣٦٠.

الصارخون إذا أسئ إلى الحمى ... والزائرون إذا أغير على الشرى[١٣]

ــــــ ب ــــــ ب ... ــــــ ب ــــــ أ

الشاكيات وما عرفن صبابة ... الباكيات بمدمع سحـــــاح[١٤]

وأخـذك من فم الدنيا ثناء ... وتركك فى مســامعها طنينا[١٥]

القائمـــين على لواء نبيــه ... المنزلين منازل الأنصـــــار[١٦]

الهازئين من الثرى بسهولة ... الدائسين على روس جبـــاله

ــــــ ب ــــــ ب ... ــــــ ب ــــــ أ

لعل إيقاعية التسجيع فى هذه الأبيات إنما تكتسب ألقها ليس من مجرد اتفاق خواتيمها، وإنما أيضا لاستقلالها بمستهلات الأشطار المتلاقحة واحتلالها موقع الصدارة للتفاعيل المستهلة للتكتلات العروضية.

٤- السجع الأفقى المستقل بشطر

هذا وقد تستقل بنية السجع بشطر دون الآخر صانعة بذلك ثقلا إيقاعيا لهذا الشطر على شاكلة أقوال شوقى:

وأنت معين العاشقين على الهــوى ... تئن فنصغى، أو تحـــن فنســـمع

ســلام عليه فى الحياة وهامـــة ... وفى العصر الخالى وفى العالم التالى

الليـــل ينهضنى من حيث يقعدنى ... والنجم يملأ لى والنجـــم صهبائى

فمنك الندى والبر والعطف والرضا ... ومنى الجمـــان النظم واللؤلؤ النثر

ساعين داعين حـــال الحمى ... لنا إلى الوجـــه الكريـــم ابتهـــال

هبنا قطيعًا هائمــــا سـائما ... لو اتحدنا خشـيتنا الذئـــــاب

---

[١٣] - الديوان - جـ١ - ص٤٦٥.
[١٤] - الديوان - جـ١ - ص٧٣١.
[١٥] - الديوان - جـ١ - ص٢٥٨.
[١٦] - الديوان - جـ١ - ص١٠٥.

لا مراء إذن فيما يضفيه هذا اللون الإيقاعى من طلاوة نغمية على موسيقى البيت الواقع فيه ولعل فى ذلك تأكيداً على مدى صلاحيته الإيقاعية وفاعليته المعنوية والصوتية فى نفس الحين.

٥- السجع المزدوج

هذا وقد يدور هذا اللون على المسارين الأفقى والرأسى معا أو الرأسى فقط مما يجعل له جلجلة صوتية ورنينا إيقاعيا له خصوصية ساحرة أما أمثال المسار الأول فى شعر شوقى قوله:

بأبى وروحى الناعمات الغيدا	الباسمات عن اليتيم نضيدا
الدانيات بكل أحـــور فاتر	يذر الخلىَّ من القلوب عميدا
الراويات من السلاف محاجرا	الناهلات سوالفـا وخدودا
اللاعبات على النسيم غدائرا	الراتعات مع النسيم قـدودا[١٧]

تلاقحت الأشطار فيما بينها بألفاظها المسجوعة التى أحدث تلاقحها رنينا إيقاعيا فاعلا، ناهيك عن انعكاساته المعنوية إذ لم تأت هذه السجعات لمجرد سهولة وقعها على اللسن وإنما جاءت أيضا لتنقل لنا صورة الجمال مجسدة فشوقى ينغم على وتر حساس مستغلا عطاء المكان إذ اتخذت الكلمات المسجوعة لنفسها مواقع تساعدها على أداء إيقاعها لتخدم المعنى العام فتلاقحت صوتا ومعنى وتغيت هدفا نفيسا فوصلت إليه وأوصلت إليه القارئ فنسوة شوقى "ناعمات باسمات – رانيات راويات، ناهلات لاعبات راتعات" وهى حزمة من رموز الجمال التى تجسد البدع بالصوت وتنقله بالوصف ليبدو على ما نرى من الروعة والدقة، وعلى ذات الشاكلة من التلاقح قوله:

---

[١٧] – الديوان – جـ١ – ص٣٣٢.

أين الأوانس في ذراهـــا	من ملائكة وحـــور
المترعات من النعيـــم	الراويات من الســرور
العاشــــرات من الدلال	الناهضات من الغــرور
الآمــــرات على الولاة	الناهيات على الصــدور
الناعمات الطيبـــات	العرف أمثال الزهـــور
الذاهلات عن الزمــان	بنشوة العيش النضــير
المشرفــــات وما انتقلن	على الممالك والبحــور[18]

شوقي هنا يبدو حزينا فما كان له إلا أن ينغم الحزن بحزن، ويجلـل الشجن بشجن ويأتي بهذه السجعات ذات الامتداد النغمي لتماهي ما بنفسه من ترانيم بأس، فشوقي يصور مأساة نسوة رتعن في النعيم زمنا ثم أخنى عليهن الزمن فأبدل دعتهن قلقا مما جعل المعنى يستدعي المعنى، والدلالة تستنفر الدلالة والصوت يرتكن إلى أمثاله ليبدو الفارق كبيرا بين نسوة هذه اللوحـة وسالفاتهن في اللوحة السابقة مما يؤكد قدرة السجع على تنغيم الإيقاع بأصداء النفس الشاعرة، فنسوة المجموعة الأولى:

أقبلن في ذهب الأصيل ووشيه	ملء الغلائل لؤلؤا وفريدا[19]

بينما نسوة المجموعة الثانية:

دارت عليهـــن الدوا	ئر في المخادع والخدور[20]

٦- السجع الرأسي:

أما المسار الرأسي فقد أداره شوقي باقتدار فني عجيـب مسـتغلا عطـاءه الصوتي فبدا متعامد الوقع حاد التوقيع على شاكلة قوله:

---

[18] - الديوان - جـ٢ - ص٣٤٢.
[19] - الديوان - جـ٢ - ص٣٣٢.
[20] - الديوان - جـ٢ - ص٣٤٢.

الرءوس مائلــــــــة	فى الصـــدور تحتجب
والنحور قائمــــــــة	قاعـــــد بها الوصب
والنهـــود هــــامدة	والخـــــدود تلتهب
والخصور واهيــــــة	بالبنـــــــان تنجذب[٢١]

هنا زاد التعامد المورفولوجى المعنى وقعا، إذ تعامـدت مسـتهلات الشطر الأول، وكذلك خواتيمها تعامدًا رأسيا جمـيلا، ناهيـك عـن تلاقـح الخواتيم تسجيعا وتصريفا مما أفعم اللوحة بلون من التناغم المؤثر، وعلـى ذات شاكلتها قول شوقى فى نهج البردة:

من العوانس بانا بالــربى وقنا	اللاعبات بــروحى السافحات دمى
السافرات كأمثال البدور ضحى	يغرن شمس الضحى بالحلى والعصم
القاتلات بأجفان بها ســقم	وللمنيــة أسباب من الســــقم
العاثرات بألباب الرجـــال وما	أقلن من عثرات الدّل فى الـــرسم
المضمرات خدودًا أسفرت وجلت	عن فتنة تســـلم الأكباد للضـــرم
الحاملات لواء الحسن مختلفــا	أشـــكاله وهو فرد غير منقسم[٢٢]

لكأن شوقى أغرم بصيغة جمع الإناث، أو أدرك ما بها من عطــاء تنغيمى فركز عليها، أو لنقل إن لهذه الصيغة غيرة مثلية مما حدا بهــا إلــى استدعاء مثيلاتها استدعاء موجبا فكانت على ما نرى من تراسلها وعلى ذات شاكلتها قوله:

---

[٢١] – الديوان – جـ١ – ص٦١.

[٢٢] – الديوان – جـ١ – ص٦١٨، ٦١٩.

السحر من سود العيون لقيته   والبابلـــى بلحظهن سقيته
الفاترات ومافترن رمـــاية   بمسدد بين الضلوع مبيته
الناعسات الموقظاتى للهـوى   المغريات به وكنت سليته
القاتلات يعابث فى جفنـــه   تمل الغرار معربـدا إصليته
الشارعات الهدب أمثال القنـا   يحيى الطعين بنظرة ويمتيه
الناسجات على سواء سطوره   سقما على منهوالهن كسيته[٢٣]

فى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا فى إدراك أن هـذه القصيدة مبنية من مادة "مطردة"، "متجانسة" ومن مادة "متقابلة" "متضادة" وهذا يقوى إحساسنا بالقيم المعبر عنها فى القصيدة، ويوضح لنا دلالات المعانى. ويأتى هذا من جمع الشئ إلى شبيهه أحيانا، وإلى نقيضـه أحيانـا. ويفعـل التقابل فى الأبيات التالية فعله. ويكون هو العصب الأساسى الذى يمد عليـه شوقى نسيج المعنى. ومن الواضح أن أسلوبه "اللعب الحر على المتقـابلات" يسود سيادة مطلقة من بداية البيت الثانى إلى نهاية البيت السادس"[٢٤]

فإننا نجد أن الكلمات المسجوعة فى مستهلات الأبيات قـد تحكمـت تحكما فاعلا فى مسار القصيدة – "فالفاترات" تستدعى ما يقابلها "وما فتـرن" "والناعسات" تستنفر "الموقظاتى" وكأنها تقيم بها ومعها جدلية تقابلية شـديدة الخصوصية إذ تتقاسمان تفعليتى الكامل الأوليين على ذات شاكلة ما حدث مع كل الأبيات إذ استأثرت تفعيلة الكامل الأولى بكل أصوات الجمـع المتعامـد فيما عدا التاء التى هى موضع التمفصل الصوتى والوضوح السمعى والتـى استقلت بدورها صدر التفعيلة الثانية، أما بقية البيت الثانى فإن "المغريات" فى مستهل شطره الثانى تستنفر "سليته" ذات الإيحاء المخفى، على حين نجد أن

---
[٢٣] – الديوان – جـ١ – ص٦٤.
[٢٤] – توازن البناء فى شعر شوقى – د/محمود الربيعى – مجلة فصول – شوقى وحافظ جـ١ – ص٧١.

مستهلات ثلاثة الأبيات الأخيرة "القاتلات – الشارعات – الناسجات" تمهد لألوان بيانية ذات ظلال إيحائية فاعلة ليرسم لنا الوحة كاملة الأركان واضحة المعالم.

لا مراء إذن فى عطاء الكلم المتقافى بشكل رأسى إذ يستدل هذا اللون بنفسه على تحقق، وكمال الإصطلاع بالتوقيع، إذ الإيقاع النفسى إنما يقوم بتنغيم كلمة أو أكثر فى شكل متعامد نقلا لتنغيمات داخلية فاعلة وإن دل ذلك على شئ فإنما يكون دالا على مكان إيقاع هذه الكلمات النفسى الذى بفضله كان تشكلها فى سياق التركيب، وما إيقاع التناسب ذاك سوى ناتج من نواتج التأليف الصوتى المساوق لخاصية السمع ذات الصلة الوثيقة بوقع الكلم فى اللسان العربى، ولك أن تتأمل عطاء الاستنفار التسجيعى القائم بشكل متعامد فى قول شوقى:

يا رملة الثغر استرقى واملكى	من بات من فتن الغرام سليما
تتجمل الدنيا بشمس سمائها	وجمال أفقك بالشموس عموما
بالناعمات اللاهيات بمنتدى	يبدو أشم على المياه فخيما
الحاكيات عليه أندلس الهوى	عربا لنا طورا وحينا روما
الطالعات ولا أقول فراقدا	حذر العيون ولا أقول نجوما
والمائجات من اللطافة لجة	والهافيات من الدلال نسيما
واللافظات عن العقيق مرفقا	والباسمات عن الجمال نظيما
والساجيات من الحرير مطارفا	ود الأصيل فشيبهن قشيبهن أديما
من كل مقبلة تخف لها النهى	وثبا ويأخذها الفؤاد صميما
هيفاء تندى بهجة فى إثرها	هيفاء تقطر نضرة ونعيما[٢٥]

[٢٥] – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٨٠.

لعل لفاعلية التراسل هنا ألقا خاصًا وبخاصة أنها إنما أصداء فاعلية ذات مبدعة ترمى بدورها إلى استنهاض فاعلية الذوات المتنوقة لذا آثـرت توحيد البنى المتقافية، بل وأفردت لها أماكن ذات جلاء توقيعى خاصة وهى مستهلات التكتلات الوزنية لتتراسل البنى على مسارين صوتى وعروضــى لتبدو فى النهاية وكأنها توقيع مرسوم ومخطط ومتخذا لذاته لونا من العلــو والخفوت تمشيا مع حركات الذات، وفنية الأداء الوصفى فتأمل العلــو فــى "الناعمات اللاهيات" ثم الهبوط مع الحاكيات فالطالعات ثم التسامى الإيقاعى القائم على التلاقح بين كل من "والمائجات والهافيات" "واللافظات والباسمات" إذ لم يكتف شوقى بالتساوق المورفولوجى بين الكلمات، بل إنه اصطنع لهــا مجملة إيقاعًا خاصًا منبعه التوازى العروضى، والتوافق الاستهلالى إذ أدارها كلها مسبوقة بواو العطف ذات الانفعال الصوتى الخاص النابع من شـفويتها المجهورة، ثم يختم كل هذه اللوحة "بالســاحيات" ذات الانعكــاس الإيحــائى الفاعل، حتى لكأنه بها أسدل الستار على تلك اللوحة بديعة القسمات".

ب- الجناس – صوره، ودورها الإيقاعى

هذا لون من التنميق الصوتى ذى الطبيعة التكرارية ذات التــأثير الإيقــاعى الممتع، وقد اتسع مجال دراسة هذا اللون البديعى، وذلك لأهميته فى إضــفاء لون من ألوان الإمتاع

الازدواج فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

ما الازدواج سوى إيقاع منتظم متحقق بين جملتين متوازيتين، إيقاع جميل لأداء دلالى فاعل، أومأ إليه الجاحظ[٢٦]" ووضع حده العسكرى وفصل فيه القول تفصيلا، ثم رأينا أن حازما ممن تعرضوا لاستجلاء مراميه فألفت

---

[٢٦] – البيان والتبيين – الجاحظ – جـ٢ – ص١١٦، ١١٧ – تحقيق عبدالسلام هارون – سلسلة الذخائر.

إلى سبب دورانه على الألسن محتجا بأنه "لشدة حاجة العرب إلـــى تحســين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد فى غيره من ألسن الأمم، فمن ذلــك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى، لأن فى ذلك مناسبة زائدة"[٢٧]

وعلى كل فالازدواج يولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تكتمــل بتواجدها داخل سياق كلمى عام تحتل فيه أماكن صـــوتية لهـــا حضـــورها التوقيعى الذى تتولد منه حركتها المتكاملة والفاعلة فى نسيج البناء الشعرى، كل ذلك فى سياق حركة وجدانية، يعيشها الشاعر ويعانيهـــا فيعبـــر عنهـــا، تستقطب عطاءها قواه الذهنية فتحيلها إلى ذاته المبدعة التى تخرجها بدورها فى شكل لا يخفى على المريد عطاؤه.

وما الازدواج إذن سوى موازنة والموازنة "تقـــوم علـــى التعـــادل والتوازن دون التقفية، وهى إعادة اللفظ الواحد بالنوع فى موضعين من القول فصاعدًا، هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين، ولك أنه تصيير أجـــزاء القول متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن متوخى فى كل جـــزء منهما أن يكون بزنة الآخر، دون أن يكون مقطعاهما واحدًا"

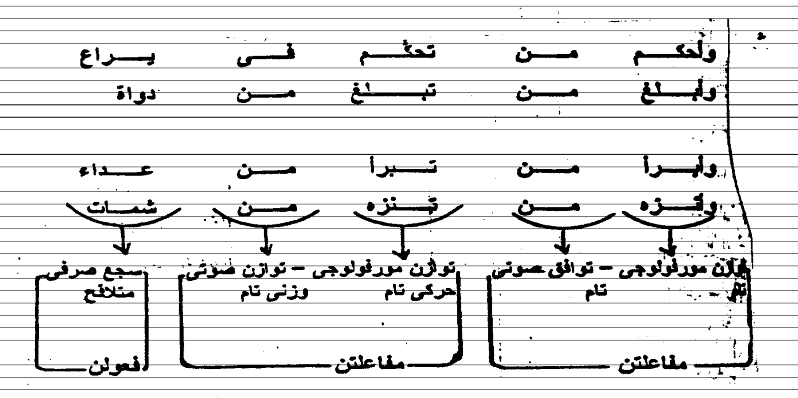
وإذا أردنا تبين عطاء هذا اللون فلنتأمل رائعته فى رثاء جدته التـــى جاء من أبين أبياتها قوله:

---

[٢٧] – المنزع البديع – السلجماسى ص٥١٤" الإيضاح – القزوينى – ص٢٢٤ – الطراز – يحيى بن حمزة ج٣ ص٣٨ – قانون البلاغة – أبوطاهر البغدادى – ص٩٣.

تجاوزت للولائـــد فاخرات　　　إلى فخر القبائـــل واللغـــات
وأحكم من تحكم في يـــراع　　　وأبلغ من تبلـــغ مـــن دواة
وأبرأ مـــن تبرأ من عـــداء　　　وأنزه من تنـــــزه من شمات
وأصون صائن لأخيه عرضا　　　وأحفظ حافظ عهد اللدات
وأقتل قـــاتل للدهـــر خبرا　　　وأصبر صـــابر للغـــاشـــيات
كأني والزمان على قتـــال　　　مساجلة بميـــدان الحيـــاة[٢٨]

إنه إبداع موسيقي مرهف الحس، وإنه لإيقاع مُـنغم حـزين، أرق الشجن قلبه، فأمض حياته وأحالها عذابا ملازما يدفعه الحرمان إلى التوقيع، ويدفعه التوقيع إلى إحداث توازن فني جميل لا يجور فيه معنى على معنـــى ولا يتعدى فيه مبنى على مبنى، وكأنه يوقع لحنا جنائزيـا ثابـت الأركـان متساوى النغمات، وليس لنا كقراء إلا أن نتأمل جمال هذا التوقيع المزدوج:



[٢٨] – الديوان – جـ٢ ص٣٩٩، ٤٠٠.

وعلى ذات الشاكلة دار البيتان اللذان يليانهما، بل إن شوقى زاد على عطائهما المتوازن عطاءً من نوع آخر، ألا وهو عطاء التجنيسين الاشتقاقى والصرفى ولك أن تتأمل.

وأصـــون صـــائن		وأحفظ حـــافظ
وأقتـــل قاتـــل	فى مقابل	وأصبر صـــابر

توافق صوتى صرفى تام

إن شوقى فى تلك اللوحة يتلاعب بأصوات اللغة كيفما يشاء فيستدعى منها ما يشاء وقتما يشاء وكأنه يدلل لجدته بالفعل أن مخاض عمرها لم يضع هبـــاء، ولم يذهب أدراج الرياح فوجدناه يستل سخيمة كل جياد إبداعه ويوازن بـــين البنى المستعملة توازنا غريبا فيستدعى "تحكم – لأحكـــم" و"تبلـــغ – لأبلـــغ" و"تبرأ – لأبرأ" و"تنزه – لأنزه" ويستنفر "صـــائن – لأصـــون" و"حـــافظ – لأحفظ" و"قاتل – لأقتل" و"صابر – لأصبر" ويكرر "من" بصفة دورية ملتزمة بموقعيها العروضى والصوتى حتى لكأنها تيمة لحنية ثابتة الدور متلاقحـــة الأداء إذ تمثل ذيل تفعليه الوافر السباعية، بل لا يكتفى شوقى بذلك إنما يلجأ للتوازى المورفولوجى على المسارين الرأسى والأفقى حتى لكأنه يتحدى ذاته فنراه يستعمل صيغة أفعل على المسارين كليهما ثمـــانى مـــرات متســـاوية المقدار، ثابتة العطاء، قارة المرتكز لتعلن عن توازن يتغياه شوقى ليضع فيه كل زفرات حنينه، حتى لكأنه يدمجه فى نغم المرئيات الذى تتبـــين للقـــارئ مقاصده الإفهامية من خلال التلاقح المتوافق، والتوافق المعنى هنـــا توافـــق جامع بين الصوت والشكل على الورقة، والصوت والمحصول الثقافى لـــدى القارئ باستثارته للتأمل ومحاولة التأويل الأمر الذى يدفع المرئى إلى التحرك فى نظام المنطوق، ومن خلال هذه الازدواجية بـــين المنطـــوق المتـــوازى والمكتوب المرئى يتشكل الإيقاع البصرى الخطى كمعطى لمحصلات قصدها المبدع فبدت على ما نرى من الإمتاع الفنى الذى يستحدث به شوقى إشـــارة

إيقاعية بصرية خاصة، بطلاها الشكل الخطى والمستوى المرئى، مـوازرين بإثارة نغمية ممتعة تكونت بفضل تلاقح الألفاظ، وتوازى التفاعيل، مما دفـع إلى هذا التوازن الممتع.

هذا وقد يقع الازدواج فى قصيدة واحدة، لكن على مسافات متباعدة، إلا أنه يظل كالمنبه الإيقاعى الجميل، الذى يرمى شوقى من ورائه إلى إرساء معنى أو تأكيد قيمة دلالية يزيد جلاءها التنغيم المتوازى الكائن فى التوقيـع المتوازن على شاكلة أقوال شوقى المتفرقة على بحر الخفيف فى رائعة "كبار الحوادث فى وادى النيل"

١٣- وإذا ما علت فذاك قيـــام
وإذا ما رغت فذاك دعـــاء

٦٩- فإذا أبيض الهديل غـــراب
وإذا أبلـــج الصباح مســاء

١٤٧- إن تـــل البر فالبلاد نضـار
أو تل البحر فالرياح رخـــاء

١٤٨- أو تل النفس فهى فى كل عضو
أو تل الأفـــق فهى فيه ذكاء

٢١٩- فلمن حـــاول النعيم نعيم
ولمن حاول الشقاء شـــقاء

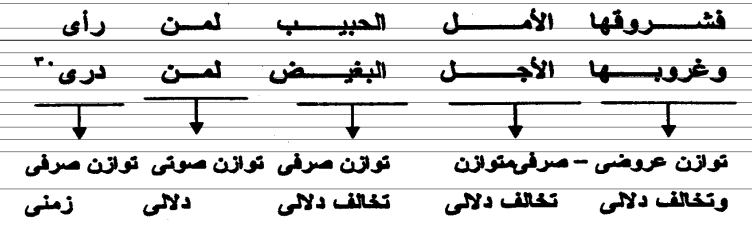
٢٤٠- بنفوس تجول فيها الأمـــانى
وقلوب تثور فيها الدمـــاء[٢٩]

---

[٢٩] - الديوان - جـ١ - ص١٦٩ : ١٨٧.

إن إيقاع شوقى هنا يستنهض فاعليات الإحساس فى الذوات المرهفة حثا لها على الاندماج والتواصل الفنى، وهو حاصل مرجعيته الأولى إلى فنية التلقى التى تستشعر جلال الأداء، ولعل لاستئناس المتلقى بالأشكال المتناغمة دخلا فى عملية التخيل، وشوقى هنا ينغم تصويره نغما فاعلا على اعتبار أن صوره مجرد مشاهد خارجية تنطبع فيها أحاسيسه، فما أجلّ لديه أن تنطبع مفعمة بالنغم، فينغم دلالاته التى تأتى مرة فى شكل تقابل (٦٩، ٢١٩، ٢٤٠) أو تضاد (١٤٧) أو تلاقح (١٣-١٤٨) وعلى كل فالتوازن هو الصفة البارزة والإمتاع هو الغاية المثلى، وبينهما معًا مشترك جمالى يتوسل بـه الشـاعر لخلود قوله.

وإذا أردنا أن نطلع على إبداع شوقى الحقيقى فـى دمجـه الازدواج بمحسن بديعى له قاريته الدلالية كالمقابلة فلنطالع قوله على الكامل:

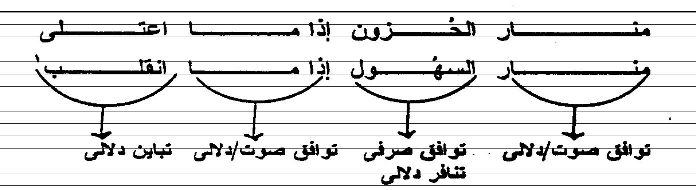


شوقى هنا يقارن بين حالتى جنيف فى شروق الشمس وغروبها ولك أن تتأمل عطاء المقابلة حال توازن مفردات صورتيها "شروقها ← غروبها" "الأمل ← الأجل" "الحبيب ← البغيض" "لمن رأى ← لمن درى" أى إبـداع هذا؟؟ وأى نغم ذاك الذى يحرك به شوقى أوتار القلوب؟؟ إنه تقابل موقع، له بالنفس وقع متقابل، والأجمل أن الألفاظ تتقابل منفـردة دلاليـا، وتتـوازى صرفيا، وتتداخل عروضيا وكأنها لحن رائع تألفت نغماته فتألف منها ذلـك

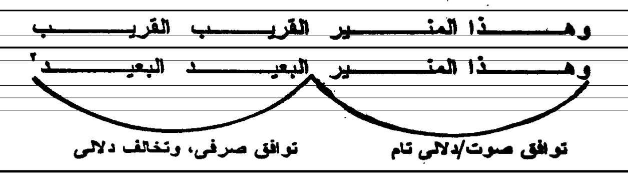
---

٣٠ – الديوان – جـ١ – ٨٧.

الإبداع الإيقاعى المتوازن، وعلى ذات الشاكلة من التقابل قول شوقى على المتقارب.



فالتنافر الدلالى هنا لا ينفى التوازن إنما يتوافق معه فى إبراز هــذه الصورة فللقمر على آفاق كلازومين حضوره فى كل مكان ســهلا كــان أو حزنا حتى لكأن ضوءه لا ينفك يترك مكانا بلا عطاء، كما أن بنية الازدواج فى البيت لا تترك حيزا لتنغيم لتتكامل اللوحة ويبرز ما بها من جمال وعلى ذات الشاكلة من العطاء المتوازن قول شوقى.



وعلى المسارين كليهما التوازن متحقق، والعطاء الإيقاعى بين الأثر جميل الوقع هذا وقد يعلق شوقى الازدواج بلون بيانى كالتشبيه على شاكلة قوله على الكامل:

وكأن أيام الشباب ربوعه
وكأن أحلام الكعاب بيوته
وكأن أثداء النواهد تينه
وكأن أقراط الولائد توته[31]

لك أن تتأمل ذلك التوازن الرائع بين كل من "وكأن ← وكأن" "أيام ← أحلام" "الشباب ← الكعاب" "ربوعه ← بيوته" وكذلك البيت الأخير "وكأن ← وكأن" "أثداء ← أقراط" "النواهد ← الولائد" "توته ← تينه"، لكأن شوقى ينغم النغم بنغم آخر يستمده هو من عالمه التطريبى الخاص، أو لكأنه يعزف على قيثارتين متعادلتى الأوتار إذ أدار تلاقحا تقفويا عجيبا بين مفردات شطرى البيت الأول كلها فأصوات النون والميم والباء والهاء هى خواتيم بنى التكتلين حتى لكأنه يتحدى بذلك ذاته قاصدًا إلى إحداث لون من الإمتاع الفنى الخاص، وعلى ذات شاكلتها ما حدث بين مفردات البيت الثانى فيما عدا "أثداء – أقراط" اللتين ندتا خاتمة وإن توافقتا وزنا، وعلى كل فالتوقيع بين الأداء جميل الأثر لا شك فى ذلك، وإدعاؤنا براعة شوقى فى صناعة التنغيم، ليس من قبيل المصادفة، إنما هو نابع مما اجتلته لنا معطيات صنعته تلك التى ابتعدت تمام الابتعاد عن التكلف، وتلك الأمثلة التى سقناها يقع الازدواج فيها بين الشطرين كليهما، هذا وقد يقع الازدواج بين الفواصل داخل شطر كل بيت، وقد يكون مسجوعًا أو غير مسجوع، وسواء أجاء مسجوعًا أو غير مسجوع فالنغم متحقق على شاكلة أقوال شوقى:

---

[31] – الديوان – جـ١ – ص٦٦.

قواد معــركة – وراد مهلكـــــة أوتـــاد مملكة – آساد محترب[٣٢]

ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــ أ

وكم ثلمت بهم – من معقل أشب وكم هزمت بهم – من جحفل لجب[٣٣]

ـــــــ ب ـــــــ أ ـــــــ ب ـــــــ أ

وكذلك قوله:

عنت لنا أصلا – تغرى بنا أسلا مهزوزة شكلا – مشروعة تيها[٣٤]

ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــ أ

وأرهفت أعينا – ضعفى حمائلها نشوى مناصلها – كحلى مواضيها[٣٥]

ـــــــ ب ـــــــ جـ ـــــــ جـ ـــــــ أ

وكذلك قوله:

الوصل صافية – والعيش ناغية والسعد حاشية – والدهر ماشينا[٣٦]

ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــ أ

لاشك أن هذا اللون من الازدواج ذا خصائص إيقاعيـــة أكثـــر مـــن خاصة إذ يعتمد لونا من التنغيم الداخلى له وقعه الحاد فـــى إيقـــاع الشـــعر العربى كله ألا وهو الترصيع صاحب المقام الأرفع فى التوازن الموســيقى، والنغم الجيد، فى رأيى، لا يكتسب جماله إلا إذا اقترن بتراكيب لغويـــة لهـــا جلالها وهذا الأمر مرهون بمقدرة الشاعر على الاستدعاء، وتركيزه علـــى إحداث توازنات منغمة، لها تطريبها الخاص، وهذا عين ما فعله شوقى فـــى كل ما سلف من نماذج إذ زاوج بين بنى متوازنة صرفيا، متلاقحة صـــوتيا سعيا منه لإبراز دلائل لها أثرها فى النفس المرهفة، وعن هذا التلاقح ينـــتج

---

٣٢ – الديوان – جـ١ – ص٣١٣.
٣٣ – الديوان – جـ١ – ص٣١٣.
٣٤ – الديوان – جـ٢ – ص١٦٣.
٣٥ – الديوان – جـ١ – ص١٥١.
٣٦ – الديوان – جـ١ – ص١٥١.

الجرس والجرس على ما قيل عنه شئ "تألفه الأذن وتلذ به النفس، وهو مـا يمكن أن ننعته بروح القصيدة، أو جو القصيدة الذى يسيطر عليها، ونحسـه يسرى فى كياننا، وجهات أنفسنا عندما نقرؤها بتوئدة وإمعان، وهـو يمثـل الحالة النفسية التى عاناها الشاعر، ويضطرد فى تناسب صوتى مع معانيه، فيحس القارئ أو السامع حالة الغضب أو الرضـا والصـخب أو الهـدوء، والحزن أو الفرح، تلامس وجدانه، وتهدهد عواطفه فيستجيب لهـا دون أن يستطيع لها تعليلا أو تحليلا"[٣٧].

هذا وقد يستقل أحد الشطرين بجملتى الازدواج المسجوعتين علـى شاكلة قول شوقى:

السر يحرسه – والذكر يؤنسـه والشهب حوليه بالمرصاد للجان[٣٨]

ــــ ب ــــ ب ــــــــــ أ

وجدنا أن "يحرسه ← يؤنسه" قد وقع بينها تلاقـح متـوازن علـى المسارين الصوتى والوزنى مما أفعم المشهد بروح فنية صادقة هذا وقد يقع الازدواج دون أن يقوم تسجيع بين الفواصل على شاكلة قول شوقى:

جنيت بروضها وردًا وشوكا

وذقت بكأسها شهدا وصابا[٣٩]

وكذلك قوله:

إذا نشرت فريحـان وورد

وإن طويت فنسـرين ورس[٤٠]

---

[٣٧] – النقد التطبيقى والموازنات – د/محمد الصادق عفيفى – الخانجى – ١٩٧٨م.

[٣٨] – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١٠٠.

[٣٩] – الديوان – جـ١ – ص٦٠٧.

[٤٠] – الديوان – جـ١ – ص١١١.

وقد تقع الفاصلتان موقع المطابقة مع عدم تحقق التسجيع على شاكلة قوله:

حـــــول عرشه عجـــــم

حـــــول عرشه عـــرب[٤١]

وعلى ذات الشاكلة من وقوع الازدواج بفواصل داخلية غير مسجوعة قوله:

هواف ولا شوق – شواك ولا جوى

سهادى ولا فكر – هيامى ولا وجد[٤٢]

وقد يرتبط الازدواج بالعكس والتبديل أو بالجناس على شاكلة قوله:

ومهد العلـــــوم الخطير الجلاـ ل

وعهد الفنـــــون الجليـــل الخطر[٤٣]

وقد يربطه شوقى بدلالة التقابل المجانسة على شاكلة قوله:

ونبذ المقوقس عهد الفجــــوـ ر

وأخذ المقوقس عهد الفجـــــــر[٤٤]

وقد يرتبط المقداران المزدوجان بدلالتى التكرار والنفى على شاكلة قوله:

فلم يبق غيرك من لم يخفــ ـــف ولم يبق غيرك من لم يطر[٤٥]

وقد يعلقه بغرض كقوله متغزلا:

هم أغضبوك، فراح القد منثنيا والجفن منكسرا، والخد متقدا[٤٦]

ب ـــــــــــــــ جـ ـــــــ أ

[٤١] – الديوان – جـ١ – ص١١١.
[٤٢] – الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[٤٣] – الديوان – جـ١ – ص١٩٩.
[٤٤] – الديوان – جـ١ – ص١٩٨.
[٤٥] – الديوان – جـ١ – ص١٩٩
[٤٦] – الديوان – جـ٢ – ص١٠٦.

إن للازدواج فى الشعر وظيفة مزدوجة، إذ يمارس إيقاعية فى الشعر منفردًا أولا، ثم يمارسها من خلال إيقاع الشعر الذى يضعف من حدتها ثانيا وعلى كل فالهدف متحقق والنتائج واضحة الأثر، قارة التأثير.

هذا وقد يسود الازدواج فى الكتلتين كلتيهما دون اتفاق الأواخر على شاكلة قول شوقى:

جنيت – بروضها	وردًا – وشوكا
وذقت – بكأسها	شهدًا – وصابا[47]

وقد يقع هذا الشكل فى مضمار التقابل على شاكلة قوله:

فمن ملاك – فى الدجى – رائح
عند ملاك – فى الضحى – مغتدى[48]

هذا وقد يدور الازدواج بشكل رأسى، ومنه ما يكون مسجوعًا وهذا سلف لنا أن درسناه، ونمثل له بقول شوقى:

الرءوس مائلة	فى الصدور تحتجب
والنحور قائمة	قاعدٌ بها الوصب
والنهود هامدة	والخدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنان تنجذب[49]
ـــــــ ب	ـــــــ أ
ـــــــ ب	ـــــــ أ
ـــــــ ب	ـــــــ أ
ـــــــ ب	ـــــــ أ

---

[47] – الديوان – جـ١ – ص٦٠٧.
[48] – الديوان – جـ١ – ص٨١.
[49] – الديوان – جـ١ – ص٦١.

ومن هذا اللون المتعامد ما يأتي غير مسجوع على شاكلة قوله:

يا مبيد الأسد في آجامها   هل أبادت خيلك الدود المهين
يا عزيز السجن بالبابا إلى   كم تردى في الثرى ذل السجين[٥٠]

وعلى كل الأحوال، فإن للازدواج وقعا لا يخفى، وإن له إمتاعًا لا ينكر وما لجوء الشاعر إليه محسنا صوتيا إلا لحاجة فنية يتغياها الشاعر المجيد تخليدًا لقوله، وسعيا لأن تفرض قصيدته نفسها على قرائها، وصولا لاقتحام وعيهم بسلطانها الفنى المهيمن.

د- الطباق والمقابلة وأثرهما الإيقاعي:

الطباق في الأساس محسن بديعي يقوم على عنصر إيقاعى له أهميته ألا وهو التضاد والمخالفة في المعنى، وقد أجمع النقاد على أن المطابقة في الكلام إنما تقوم على الجمع بين الشئ وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة[٥١]. أما المقابلة فتقوم على نوع من المحاذاة والتوازى بين جانبين كل منهما يشتمل على معنيين أو أكثر "فيؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة، ثم يقابلهما، أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل، وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق به"[٥٢].

وللطباق والمقابلة أثر، لاشك فاعل في توجيه دلالة البيت وتلوين إيقاعه وقد تتحد خصائصها بدرجة وقوع العناصر الإيقاعية بين مكوناتها، فوقوع التلاقح الإيقاعى يبرزها لاشك ويجعل لها حضورا صوتيا خاصًا فينعكس ذلك بدوره على المعنى إذ إن "هذه العناصر تولد حركة ذهنية

---

[٥٠] - الديوان - جـ٢ - ص٥٦٧.

[٥١] - انظر الصناعتين - العسكرى ص٣٣٩، الموازنة للآمدى جـ١ - ص٢٩١، ٢٩٢ - المنزع البديع - السلجماسي ص٣٧١، الطراز للعلوى جـ٢ - ص٣٧٧ - قانون البلاغة البغدادى - ص٨٤، ٨٥ - مفتاح العلوم - السكاكى ص٤٢٣ - الإيضاح القزوينى ص١٩٢.

[٥٢] - الإيضاح - القزوينى ص١٩٥.

نشطة، لكنها منتظمة تتمثل فى الانتقال بين أجزاء القول الشـعرى، لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهى داخل السياق، إذ لابد من مراعاة تموضعها، ومكانها من النظم، حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة والفاعلة فى نسيج البناء الشعرى، وهذا لا يـتم إلا عنـدما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعرى، فإذا ما استقطبتها القوى الذهنية علـى حسـاب الفاعليـة النفسية والوجدانية تمركز غناها وثراؤها (الاجتماعى) فـى حـدود سـياقها التركيبى الواردة فيه، فلا تتجاوز – غالبا – حدود البيت الشعرى الذى يحتضنها، مما يضر بالمسار الإيقاعى، ويفقده تكامله ليتحول إلى تراكمات إيقاعيـة لا ترابط بينها، مما يحدد بالتالى الآفاق الإيحائية لدلالتها ويقلص الناحية الفنيـة فيها[٥٣].

وإذا أردنا مس تأثير الطباق الإيقاعى فلنطالع قول شوقى على المتقارب:

وهذا المـنير القريب القريب	وهذا المـنير البعيـد البعيد
وهذا المـــنير الذى لن يرى	وهذا المــــنير وكلّ شـــهيد
وهذا الحسـام الخفيف الخطا	وهذا الجســـام الذى ما يميـد
هى الشمس كانت كما شاءها	ممات القـــديم – حياة الجديد
وتطلع بالعيش أو بالـــردى	على الزرع قائمـه والحصيـد
وتسعى لذا الناس مهما سعت	بخير الوعود، وشـر الوعيـد
وقد تتجلـى إذا أقبلــــت	بنعمى الشقى، وبؤسى السعيد

٥٣ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان ص٢٩٥. (الاجتماعى ← هكذا وردت فى نص الكتاب وأظنها قصدت (الإيقاعى)

وقد تتولـــــى إذا أدبرت وليست بمأمونة أن تعـــود

فما للغروب يهيـــج الأسى وكان الشروق لنا أى عيـــد

كذا المرء ســاعة ميلاده وســاعة يدعو الحمام العنيد[٥٤]

إن شوقى هنا يصف مشهدين قلما يتوفران لشاعر عربى[٥٥] ألا وهما مشهدا الشروق والغروب فى عالم الماء من على ظهر سفينة، وكان تمــاوج الماء بشوقى فى سفينته فرض عليه لونا من التماوج الفنى الرائع الذى دفــع شوقى دفعا لأن يكرر ويوازن ويقابل ويطابق كيفما شاء نقلا للواقع، وتأكيدا للإحساس المسيطر ولك أن تتأمل التعامد المتوازى والمستقل بنصف تفاعليل الشطرين الكائن فى قوله:

وهذا المنيرل ← وهذا المــنيرل

وهذا المنيرل ← وهذا المــنيرو

وهذا الجسامل ← وهذا الجسامل

فعولن – فعولن ← فعولن – فعولن

يقابله بمد وجزر كائن فى التكرارين المتطابقين والمماهيين لتموجات نفسه ← القريب – القريب ← البعيد – البعيد.

فقد وضح عطاؤهما الإيقاعى من بنية التكــرار أولا، ثــم التــوازن المورفولوجى ثانيا، ثم التمركز العروضى ثالثا إذ يستقلان بخاتمتى الشطرين وكأنهما يتلاقحان مدللين على مدى تفاعل الوزن العروضـــى مـــع الــوزن الصرفى مع التوازن النفسى والتقابل الدلالى كليهما حتى لكأن شوقى يشركنا معه فى حركية التماوج النفسى المتماهى وتماوج الماء وانسيابيته، ثم يعقــب التعامدين التاليين ببنيتين متقابلتين من نوع آخر "الذى لن يــرى ← وكــل

---

[٥٤] – الديوان – جـــ١ – ص٧٨، ٧٩.

[٥٥] – وصف حافظ من قبل السفينة والبحر فى رحلته إلى إيطاليا ولكنه لم يبلغ ما بلغه شوقى من براعة الوصف وهدوء التعبير – انظر ديوان حافظ ص٢٢٧.

شهيد" و"الخفيف الخطا ← الذى ما يميد" وكأنه يمهد بهذا التوازن لنغم آخـر سيأتى فى مقطع وصف الشمس التى كانت كما شاءها خالقها ←

ممـــات القديـــم – حيـــاة الجديد
فعولن – فعولن – فعـــولن – فعول
تقابل معنـــوى – وتـــوازن صرفى
وتوازن عروضى – وارتقـــاء إيقاعى
وتمـــاوج نفسى له فاعلية ساحرة فى
تشكيل إيقاع العمـــل وكأن شوقى ينغم
تعبيره ويصنع به مايشــــاء، ولك أن
تتأمل ذلك التوازن الغريب بين كل من:

بخـــير الوعـــود – وشـــر الوعـــيد
بنعمـــى الشـــقى – وبؤســـى السعـــيد
فعـــولن – فعـــولن – فعـــولن – فعـــول

إنها لغة خاصة، لغة النغم الشعرى، الذى يعزى فى الأســاس إلــى التوقيع النفسى المنتظم الذى تنصهر معطياته مع التوقيع الخارجى الكائن فى اللفظ المعبر، وهى مناظرة قائمة على المزاوجـة بـين مـا هـو داخلـى (الإحساس) وما هو خارجى (اللفظ) ولعل لتراسل المواقع هنـا أثـره فـى التوازن الحاصل الذى ارتسم النغم بفعله فأدى إلى استرسال النغم واستحداث الفعل الإيقاعى المؤثر لاشك فى المعنى، فشوقى هنا لا يكتفى بكون اللفظين متطابقين إنما يسعى لتحقيق توازن من لون آخر، وهو التوازن المورفولوجى الذى ينطمر على ارتسامتين توقيعية ودلالية فنجد "خير ← شر" "نعمـي ← بؤسى" "الشقى ← السعيد" بينما نجد أن بين "الوعود ← الوعيـد" محسـنين صوتى ودلالى هما التجنيس والتطابق، وكأن شوقى لا يكفيه مجرد التـوازن

العروضي والصرفي، ثم نلمح في بقية صوره ما نلمح من عطاء المطابقة فنجد "العيش ← الردى" "قائمة ← الحصيد" "أدبرت ← تعود" "الغروب ← الشروق" "الأسى – عيد" "ساعة ميلاده ← يدعو الحمام" – على كل المسارات، فإن هناك تناسقا تركيبيا عامًا تقاطع في الوقت نفسه مع التطابق الدلالي، مما أثرى الإيقاع وزكى مرتبة التوقع لدى القارئ، ولا سيما أن المتطابقات في مجمل الأبيات تحتل لذاتها مواقع إيقاعية لها ثراؤها إذ يدور معظمها بين القافية ذات الثقل الإيقاعي الخاص وبين حشو البيت بما له من نغم خاص، بل إن ما دار في الحشو عامة استقل مواضع لها احترامها كعجز الشطر الأول أو مستهل الشطر الثاني، وهذا بدوره أدى إلى حدوث لون من التناظر الذي خلق توازيا شكليا وصوتيا زكى حركية التعبير وأدى إلى انتظام الحركة الإيقاعية، بل وخلق انسجاما دعم الحركة الدلالية الإيقاعية العامة، والأعظم في كل ذلك أن شوقي لم يقصد إلى ذلك قصدًا، إنما هو قام بدور المواثم بين تحرك المشهد وحركية الوجدان الداخلي فتماوجت تعابيره الفنية مع حركية المشهد من السفينة فخرجت اللوحة بهذا الشكل الفني البديع.

هذا وقد يصحب دلالة المطابقة لدى شوقي نوع من التوازن المزدوج والقائم على التقابلية المزدوجة على شاكلة قوله على المتقارب أيضا:

فلا هو خاف ولا ظاهر	ولا سافر لا ولا منتقب
وليس بثاو ولا راحل	ولا بالبعيد ولا المقترب[٥٦]

تأمل ذلك التوازن الرائع "خاف ← ظاهر"

"سافر ← منتقب"

"ثاو ← راحل"

"بعيد ← مقترب"

---

[٥٦] – الديوان – جـ١ – ص٤٨.

لم يكتف شوقى هنا بالتنغيم الكامن فى تكرار حرف النفى "لا" إنما أتى ببنية المطابقة القائمة على التوازن المورفولوجى الجميل ليوصل بها ما أراد من معنى جاعلا لخواتيم الشطرين دور البطولة فى إدارة مشهد تصوير القمر على آفاق كلازومين الذى توارى نصفه وظهر نصفه وكأنه متناوح بين ظهور وخفاء لينشئ لدى شوقى ذلك التوازن المتأرجح بين بين الذى لم يكن ليتناسب معه سوى بنية التضاد المتوازن لتميط اللثام عن ذلك الإبداع الفنى الجامح. وعلى ذات شاكلتها من التوازن المتقابل قوله واصفا جنيف وضواحيها.

فشروقهـــا – الأمـــل – الحبيب لمن رأى

وغروبهـــا – الأجـــل – البغيض لمن درى[٥٧]

"شروقها ← غروبها" "الأمل ← الأجل" "الحبيب ← البغيض" فى تصورى أن هذا التوازن الرائع يؤكد لدى شوقى ذاتا جعلت ديدنها الإبداع المعجز فلم تكتف ببنية إنما عضدتها بأخرى، لتوازن بين حالى شمس جنيف بين شروق وغروب وهذا تضاد متوازن غريب يتجلى فعله أولا فى الإيقاع، ثم تحدث بعد ذلك عما شئت من تعبير".

هذا وقد يقع الطباق بالسلب مدمجا فى بنية كالتصدير وهذا قد يقع بين مستهل الصدر وعجز العجز على شاكلة قوله على الكامل:

لما نعيت إلى المنازل غودرت	**دكا ومثلك فى المنازل ما نعى**
أزمعت فانهلت دمـــوعك رقة	**ولو استطعت إقامة لم تزمعى[٥٨]**
تتغير الأشياء مهما عـــاودَا	**والله عز وجل لن يتغيـــــرا[٥٩]**

---

[٥٧] – الديوان – جـ١ – ص٨٧.
[٥٨] – الديوان – جـ١ – ص١١٨.
[٥٩] – الديوان – جـ١ – ص٨٨.

وقد يقع بين مستهل العجز وعجزه على شاكلة قوله على الكامل أيضا:

رفقا بمسبلة الشئون قريحة   تسلو عن الدنيا ولا تسلوك[٦٠]

وقد يكون الطباق إيجابيا فى الموقعين نفسيهما على شاكلة قوله على المتقارب:

وتعرض فى المهرجان العظيم   ضحاها الخوالى وآصالها[٦١]

وعلى الكامل:

الشارعات الهدب أمثال القنا   يحيى الطعين بنظرة ويميته[٦٢]

إن جمال المطابقة هنا يتأتى من تمركز المقدارين فى مواضع لها جلالها الإيقاعى وبروزها العروضى الذى بها يتجلى جمال التركيب وتتوضح سماته بل وترتسم قسماته، ففى ثلاثة الأمثلة الأولى يطرق الشاعر سمع المتلقى بتركيب ثم يودعه بالتركيب ذاته منفيا وكأنه يقرع الأذن قرعا منتظما فيحقق بذلك إمتاعا على مدارين صوتى ودلالى، أما ثلاثة الأمثلة الأخيرة فيحدث بها تقارب للمقدارين المتطابقين مما يضيق مساحة القرع الدال، والذى احتل لذاته أيضا موقعين لهما جلالهما العروضى وهما صدر العجز وعجزه، هذا وقد يقع التضاد بين عجزى الشطرين فيلفت للموقعين إلفاتا فاعلا على شاكلة أقواله:

[٦٠] – الديوان – جـ١ – ص١٢٦.
[٦١] – الديوان – جـ١ – ص١٣٠.
[٦٢] – الديوان – جـ١ – ص٦٤.

حـــــول عرشـــــه عجمٌ   حـــــول عرشـــــه عربُ[٦٣]

حاضـــــر لـــــذى طلب   حاضـــــر ولا طلب[٦٤]

فمن ملاك فى الدجى – رائحٌ   عند ملاك فى الضحى – مغتدى[٦٥]

الرائع هنا أن التطابق بين المقدارين جاء واقعا بعد بنيـــة التكـــرار المتلاقحة المواضع حتى لكأن توافق المستهلات لم يقنع شوقى فباين الخواتيم إثارة للذهن وتحقيقا للمتعة وإحداثا للتوازن بالنفس، هذا وقد يأتى التطابق فى نفس الموضعين حرًا، دون الوقوع تحت تأثير بنية بعينها على شاكلة قوله:

أبهى من الوشى الكريم مروجة   وألذ من عطل النحور مروته[٦٦]

وكذلك قوله:

قد وئدت فى الصبـــــا   وانبعثت فى الهـــــــرم[٦٧]

وقد يلجأ فى نفس الموضعين العروضيين للعكس والتبديل على شاكلة قوله:

تشاكل ما به فالقصر فلك   على بعد لنا والفلك قصـــــر[٦٨]

وقد يستعمل التوازن مع المطابقة كقوله:

هو من قبـــور المتلفين   ومن قصـــــــور المترفين

فكأن المطابقة هنا لا تشبع حاجة شوقى فيلجأ معها إلى المجانسة أو التوازن أو العكس والتبديل، أو التصدير حتى يفعم لوحته بلون من الإيقـــاع البصرى الذى يثرى الإيقاع السمعى، ويعضد الدلالة مفهوما ومؤدى ليصـــل

---

[٦٣] – الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[٦٤] – الديوان – جـ١ – ٦٢.
[٦٥] – الديوان – جـ١ – ص٨١.
[٦٦] – الديوان – جـ١ – ص٦٦.
[٦٧] – الديوان – جـ١ – ص١٣٩.
[٦٨] – الديوان – جـ١ – ص١٠١.

شوقى بذلك إلى ما يبتغى من التأثير فى نفس المتلقى، هذا وقد يأتى شـوقى بالمرتكزين المتضادين فى موقعين متقاربين جدا فلا يفصل بينهما مثلا سوى سكتة ما بين الشطرين على شاكلة قوله:

بلد بنوه الأكرمون قصورهم   وقبورهم وقف على نزلائه

وكذلك قوله:

جبل على آذار يزرى صيفه   وشتاؤه يند القرى جبروته

ولك أن تتأمل فعل التقارب فى إذكاء روح التوقيع، والإفصاح عـن معطيات الدلالة حتى لكأن سكتة ما بين الشطرين تتلاشى مع تنامى التوقيـع وتلاقح التجانس المتطابق، هذا وقد يكون التقارب مصحوبا بفاصل صـوتى خفيف على شاكلة قوله:

سعد ونحس وملك أنت مالكه   تديل من نعم فيه ومن نقم[٦٩]

وكذلك قوله:

يَرْمِى و يُرْمَى فى جهـا   د العيش غير مغفـــل[٧٠]

وقد يقع التطابق متقاربا بين تركيبين إضافيين على شاكلة قوله:

هل ترى الناس فى طريقك إلا   نعش كهل تلاه نعش الوليد[٧١]

وكذلك:

وقد تتجـــلى إذا أقبلت   بنعمى الشقى وبؤسى السعيد[٧٢]

---

[٦٩] – الديوان – جـ١ – ص٦٣٤.
[٧٠] –الديوان – جـ١ – ص١٣٦.
[٧١] – الديوان – جـ١ – ص
[٧٢] – الديوان – جـ١ – ص٧٩

وهذا عينه يقع في مواضع من البيت مختلفة كحشو الشطرين علـــى شاكلة:

كانوا ملوكا سرير الشرق تحتهم   فهل سألت سرير الغرب ما كانوا[٧٣]

ومستهل الشطرين على شاكلة قوله:

ومهد المرء في أيدي الرواقـــي   كنعش المرء بين النائحـــات[٧٤]

هذا وقد يقوم بين المقدارين المتطابقين توازن اشتقاقي إلـــى جـــوار التوازن الموقعي على شاكلة قوله:

خارجة من شـــــــرى   داخلة في أجـــــــــم[٧٥]

وكذلك قوله:

مدافع بعضها متقابـــلات   ومنها الصـــاعدات النازلات[٧٦]

الواقع أن النقد العربي القديم قد أجمع أربابه على أن الفاعـــل فـــي المتقابلات الضدية إنما هو الإيقاع الدلالي الذي يحدث بمجرد ورود متقابلين في بيت من الأبيات، ولكنهم أشاحوا أو كادوا عن تأثيره الإيقاعي الصـــوتي ومدى تناسق بناه وتلاقحها في مواضعها من الأبيات، وقد قيل إنه "في مكمن هذه الإثارات الناجمة عن تقابل المتضادين تنبهر الـــنفس بالانســـجام غيـــر المتوقع لديها، فتزداد إعجابا وتتوقا لتلاحق هذا العنصر الذي يصبح عنصرا من عناصر المفاجأة لدى المتلقي، يسعى إلى خلخلة توقعه ليحـــدث إيقاعـــا

---

٧٣ – الديوان – جـ١ – ص١٦٠
٧٤ – الديوان – جـ٢ – ص٣٩٨
٧٥ – الديوان – جـ١ – ص١٤١
٧٦ – الديوان – جـ – ص

خاصًا، ولذلك أدرج (الطباق) ضمن الإيقاعات الداخلية إحساسا بموسيقاه المضمرة التى يحدثها داخل كل خطاب متضمن إياه.

بيد أن الدراسات الإيقاعية لم تتقص ماهية إيقاعية، بل اكتفت بإدراجه إدراجا اعتباطيا ضمن الإيقاع دون تعليل ذلك، وقد يكون هذا الإدراج مبنيا على أساس أنه آلية من آليات البديع، والبديع من خاصياته إثراء النص إيقاعيا ودلاليا"[٧٧]

ونحن قد سقنا من نماذج الطباق ما تحقق فيه إيقاع خاص تتواصل فيه العاطفة مع الفكر وينجم عن ائتلافهما معًا انسجام به توقد الأحاسيس وتقرع المشاعر فيتجلى نغما قائما على التوازن الرائع، ولعلها إرسالية خاصة يحتفظ بها الشاعر بمكانته بين أفذاذ الصياغة الشعرية، وقد يكثفها على مدار الشطرين استنفارا للأحاسيس، وحثا للتأثر على شاكلة قوله:

طلعنا – وهى – مقبلة – أسودا   ورحنا – وهى – مدبرة – نعاما[٧٨]

وكذلك قوله:

فالشرق يسقى ديمة بيمينه   والغرب تمطره غيوث يسار[٧٩]

الإيقاع هنا إيقاعان، إيقاع صوتى ظاهر، وإيقاع دلالى مضمر، وعلى المسارين فإن الإمتاع متحقق، والتلاقح الصوتى الحادث كفئ بنقل أبعاد الخطاب، وتوحيد إيماءاته النغمية الرامزة، ولعلنا نحسب أن التراكم فى حد ذاته إنما هو عامل من عوامل التجلى الإيقاعى، إذ أحدث تفاعلات نصية متساوقة مع مسار الخطاب، وهذه التفاعلات إنما هى فى الأساس نغمات إيقاع الذات الشاعرة التى ارتضت التراكم الصوتى المتطابق موصلا حسنا

[٧٧] – من جماليات إيقاع الشعر العربى – د/عبدالرحيم كنوان ص٣٨٣.
[٧٨] – الديوان – جـ٢ – ص٥٣٩.
[٧٩] – الديوان – جـ١ – ص١٠٤.

للقرع الذى به يحدث الإيقاع، وبه ينشط الفكر، وبه تتحقق ماهيـة التعبيـر الدال، وشوقى كان حريصا على أن يحفل شعره بالإيقاع الدلالى الصوتى لذا كان يكثر من التوافق الصوتى المصاحب للتباين الدلالى، والتضاد على مـا نعلم "نوع من الاشتراك، وهو من أعجب ما فى أمر هذه اللغة، لأنه إيقـاع اللفظ الواحد على معنيين متناقضين"[٨٠]

وهذان المعنيان المتحققان لاشك وليدا إحساس المبدع لحظة انثيالـه فى حميا إبداعه، وهما "يجسدان حالة الانفعال لحظة الإبداع، وبفضـل هـذا التجسيد تتحد المتقابلات الضدية دلاليا بإيقاعها الذى يحدث الإثـارة، إثـارة النفس للاشتراك فى تذوق النغم عن سبيل الانسجام التقابلى الضدى، ولـولا هذا التقابل الضدى لما كان الطباق فصلا من فصول النغم، إنه إيقـاع قـائم على نقطة الالتقاء الافتراضى بين كل متقابلين على حدة، ونقطـة الالتقـاء كامنة فى التوحد، وبها يتحصل النغم علـى مسـتوى البيـت، ومـن ثمـة فمحصلات النغم فى المتقابلات الضدية تنشأ بمنشأ العلاقة المستحدثة بينهمـا فى سياق الخطاب، أو هى موضع التناسـب بـين المتقـابلين المتضـادين، وبحاصل هذا التقابل الضدى تتعدد إيماءات الـنص وتنفـتح علـى عـوالم التأويلات التى تضفى عليه نوعا من الحيوية والتراسل فى الزمن"[٨١]

وأمثلة المطابقة فى شعر شوقى جد جمـة بحيـث يعيـى الباحـث إحصاؤها، ناهيك عن محاولة مس تأثيرها الإيقاعى، وذلك الذى ألح عليـه شوقى إلحاح المستميت على كنز ثمين فاستعمل كل بنى التوازن تحقيقا لغايته المبتغاة من الإمتاع الفنى، فرأيناه قد قابل المصدر بالمصدر واسـم الفاعـل بنظيره، والاسم الجامد بمثله والصفة بالصفة والفعل بالفعل والمفرد بالمفرد،

---

[٨٠] – تاريخ آداب العرب – مصطفى صادق الرافعى – جـ١ – ص١٩٦.
[٨١] – من جماليات إيقاع الشعر العربى – ص٣٩١.

والجمع بالجمع، بل إنه اتخذ لكل متقابلين موضعا عروضيا لـه ثقلـه ولـه جلاؤه الإيقاعى وأمثلة ذلك التوازن فى شعر شوقى كثيرة جدًا نسوق منها:

كانت لجنـــد الله فيـها شـدة   فـــى إثـــرها للعالمين رخاء[٨٢]

نازلات فى ســـيرها صاعدات   كالهـــوادى يهـزهـــن الحـداء[٨٣]

واردة دســـــــــكرة   صـــــادرة عـــن دسكرة[٨٤]

نعـــد عليه الزمـــان القريب   ويحصـــى علينا الزمان البعيد[٨٥]

تحذرنى من قومها الترك زينب   وتعجم فى وصف الليوث وتعرب[٨٦]

لا تخـــل مـــن أمـــل إذا   ذهـــب الزمـــان فكم رجـــع[٨٧]

تهادت ســـلامًا فى ذراك مطية   لها رغبات الخلـــق، والرهبات[٨٨]

فهل من يبلغ عنا الأصـــول بأن الفروع اقتـــدت بالســـير[٨٩]

وقديـــما بنى الغلو نفـــوسا   وقديمـــا بنى الغلـــو عقـــولا[٩٠]

---

[٨٢] – الديوان جـ١ – ص٦٠٤.
[٨٣] – الديوان – جـ١ – ص١٧٠.
[٨٤] – الديوان – جـ١ – ٩٦.
[٨٥] – الديوان – جـ١ – ص٧٦.
[٨٦] – الديوان – جـ١ – ص٢٨١.
[٨٧] – الديوان – جـ – ص٤٧٥.
[٨٨] – الديوان – جـ١ – ص٤٣٦.
[٨٩] – الديوان – جـ١ – ص١٩٩.
[٩٠] – الديوان – جـ٢ – ٤٩٨.

عـالـمٌ قُلّبٌ، وألام خـلـق تتبـارى غبـاوة وفطـانه[٩١]

فلجـبريـل جيئـة ورواح وهبوط إلى الثـرى وإرتقـاء[٩٢]

وتصبح تلقاهم – وتمسى تصـدهم وتظهر فى جـد القتال وتلعب[٩٣]

تلـوح لهم فى كل أفـق وتعتلى وتطلع فيهـم من مكان وتغرب[٩٤]

وتقـدم إقدام الليـوث وتنثنى وتدبر علمـا بالـوغى وتعقب[٩٥]

هما اثنان، دان فى التغـرب آمن ونـاء على قرب الـديار مروع[٩٦]

نواهض فى حزن كما تنهض القطا رواكض فى سهل كما انساب ثعلب[٩٧]

جنيت بروضها وردًا وشـوكا وذقت بكأسها شهداً وصـابا[٩٨]

هكذا أدار شوقى مقابلاته الضدية، وعلى هذه الشاكلة من التـوازن المحكم تلاعب شوقى بمقاديره الدلالية، نقلا لمشاعر نفس إنسـانية تحمـل تواترات يشترك فيها جل الخلق بين تموج وثبات، هجر ولقيا، حب وكراهية، فرح وترح إن هى إلا مناظرة ظاهرة لماهيات الوجود الإنسانى الواقع تحت تعاقب ليل ونهار، وصيف وشتاء، وحر وقر، ومن كل ذلك تستشف الـذات الشاعرة ظلال التعبير، وترتشف رحيق الإيحاء المعبر الصادق فتنقله علـى الورقة إحساسًا متحركا مثيرًا، بحثا عما يوائم الذات فى بحثها الـدائم عـن صور نسيجها الحسى الكامن فى التناغم الصوتى الموازر بدلالة المتطـابقين فى موقعيهما، ولعل ما تحدثه التقابلات الضدية المتوازنة فى إيقـاع الشـعر

---

[٩١] – الديوان – جـ١ – ص١٥٨.

[٩٢] – الديوان – جـ١ – ص١٨٥.

[٩٣] – الديوان – جـ١ – ص٢٨٠.

[٩٤] – الديوان – جـ١ – ص٢٨٠.

[٩٥] – الديوان – جـ١ –ص٢٨٠.

[٩٦] – الديوان – جـ٢ – ص١٣٤.

[٩٧] – الديوان – جـ١ – ص٢٨٦.

[٩٨] – الديوان – جـ١ – ص٦٠٧.

العربى لا يتسنى تحقيقه لبقية بنى البديع الأخرى وهذا ما تجلى فى بعض ما ذكرنا من نماذج لشاعرنا الكبير أحمد شوقى.

هـ- إيقاع الفواتح والخواتيم "التصدير والتذييل":

لعل لبراعة المطلع جمالا يفوق كل جمال، ولها كذلك إدهاش فنـــى فاعل، إذ يعد المطلع مفتاحًا نلج من خلاله إلى عالم القصيدة الرحب، فهــو يخلق لنا مسالك جمالية مثيرة تدع النفس على غير ما وجدتها، فــإذا تحقــق للمطلع أو للمقطع على السواء لون من الإدهاش الإيقاعى، فإن ذلك يوجــب التواصل، ويتيح الفرصة للاسترسال مع المبدع، وللنقد العربى قديمه وحديثه نظر خاص فى عطاء المطالع والمقاطع الموسيقى[٩٩] وهذا الاهتمام إنما نبــع من أهمية مطلع القصيدة فى عملية التواصل بين المبدع والمتلقى تلك التـــى يتغياها أى شاعر أيا كان، إلا أن النقاد "لم يتفقوا فى دلالة كلمة المطلع على بدء القصيدة كالجاحظ والجرجانى وابن قتيبة والآمدى وابن رشيق يتداولون كثيرا عدة أسماء يريدون بها الدلالة على أصول القصـــيدة، منهـــا الابتـــداء والافتتاح، والاستهلال، والمطلع، والبسط، ومن الواضح أيضا أنهـــا ليســـت اصطلاحات وأسماء ذات دلالات علمية متفق عليها كالمصطلحات التى اتفقوا عليها فى مختلف العلوم، وإنما هى تعبيرات فردية تنبئ من خـــلال مادتهـــا واشتقاقها عن المقصود بها"[١٠٠]

---

[٩٩] – انظر البديع في نقد الشعر – أسامة بن منقذ – ص٢٨٥، تحرير التحبير – ابن أبى الإصبع ص٢٨٥، شرح الكافية البديعية – صفى الدين الحلى ص٥٧، خزانة الأدب – ابن حجة ص١٩، ٢١، ٣٠، كتاب التبيان فى علم المعانى والبديع والبيان – شرف الدين حسين الطيب ص٤٥٦، ٤٥٩، العمدة – ابن رشيق جـ١ ص٢٣٢، معيار النظار فى علوم الأشعار – عبدالوهاب الخزرجى جـ٢ ص١٣٢.

[١٠٠] – مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية – د/عبدالحليم حفنى – ص١٣ هـ ع ك مصر ١٩٨٧م.

والمطلع على ما ذكرنا هو المفتاح السحرى للولوج إلى عالم القصيدة، والشاعر الجيد هو الذى يتقن صياغة هذا المفتاح، ويجتهد فى تسويته جذبا للنفس إذ للكلمة سحرها النافذ، ولها قرعها المثير، الذى يتماهى وإيقاع الكون مجملا، ولابد لذلك المطلع أن يؤطر ببواعث نفسية لدى الشاعر، وأخرى بلاغية، وكلاهما راجع فى الأساس للتحولات التى تمليها درجة الانفعال التى بها يتفتق المطلع فى مرحلة المخاض الأولى والدفقة الشعورية الأم وشوقى كان من أولئك الشعراء المجيدين لاستيفاء المطالع كل خصائصها التوقيعية واللغوية والبلاغية، بل والسياقية لذا امتلك أزمة براعة الاستهلال فى معظم مطالعه، إن لم تكن كلها، ولكل ابتداء لديه مقصد إفهامى يتجلى من خلال النغم الموقع الذى به يستهل إبداعه.

أولا: التصدير فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافى الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكتسب البيت الذى يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[١٠١] ويأخذ التصدير لدى شوقى عدة أشكال أعلاها ما وقع فى المطلع ذاته ويأخذ هذا الشكل.

(——) —————— ———— (   )

غال فى قيمة ابن بطرس غالى   علم الله ليس فى الحق غال[١٠٢]

وقد يقع التجنيس بين لفظى التصدير ناقصا مثل قوله:

عظيم الناس من يبكى العظاما   ويندبهم ولو كانوا عظاما[١٠٣]

---

١٠١ – العمدة – جـ٢ – ص٣.
١٠٢ – الديوان – جـ١ – ص٥٠٨.
١٠٣ – الديوان – جـ١ – ٢٤٧.

وكذلك قوله:

قف حى شبان الحمـــــــى قبل الرحيـــــــل بقافيه[١٠٤]

وقوله:

رزق الله أهل باريس خيرا وأرى العقل خير ما رزقوه[١٠٥]

وقد يأتى المقدار الأول تابعًا لأداة لها الصدارة إلا أنه مطابق للأخير على شاكلة قوله:

إلى عرفات الله يا ابن محمد عليك سلام الله فى عرفات

وورود مثل هذا الشكل فى مستهل القصيدة عامة له وقعه الموسيقى البارز، وبخاصة أنه هنا يأتى فى مطلع البيت ومقطعه وكأن الشاعر يقرع به أذن المتلقى أولا، ثم يعود فيقرعها ثانيا فى محاولة منه للتنبيه على أهمية هذا اللفظ فى الموقعين، وهذا لون من التوقيع جميل، وقد يكون هذا الشكل ذاتـــه فى حشو القصيدة فيأتى تاما وناقصا، أما التام فعلى شاكلة قول شوقى:

خلعوك من سلطانهم فسليهم أمن القلوب وملكها خلعوك[١٠٦]

وكذلك أقواله:

[١٠٤] – الديوان – جـ١ – ص٥٩٣
[١٠٥] – الديوان – جـ١ – ص١١٩.
[١٠٦] – الديوان – جـ١ – ص٣٥٩.

يرميك بالأمـم الزمـــان وتارة   بالفرد واســـتبداده يرميـــك[١٠٧]

نـــيرة تنزل عـــــن   هـــالتهـــا لنـــيرة[١٠٨]

بسلاء الإنس والجن فــدى   لفريق من بنيك البســـلاء[١٠٩]

زعموك دار خلاعة ومجـــانة   ودعارة يا إفك ما زعمـــوك[١١٠]

وقرى ضربن على المدائن هالة   ومـــدائن خلين أجياد القرى[١١١]

تتغير الأشياء مهما عـــاودا   والله عز وجـــل لن يتغيرا[١١٢]

إن لهذا اللون جمالا خاصا، كما أن له جلالا إيقاعيا صادق الأثر بين التأثير تشعره الأذن ويمسه الحس، فلا تستهجنه النفس ومنه ما يأتى ناقصــا على شاكلة أقوال شوقى:

---

١٠٧ – الديوان – جـ١ – ٣٦١.
١٠٨ – الديوان – جـ١ – ص٩٤.
١٠٩ – الديوان – جـ١ – ص٤٢.
١١٠ – الديوان – جـ١ – ص١٢٧.
١١١ – الديوان – جـ١ – ص٨٨.
١١٢ – الديوان – جـ١ – ص٨٨.

فزعت وما خفيت عليها غايـة　　لكن من يـرد القيامـة يفزع[113]

فقالت: تحـرك فهَمُّ الجمادُ　　كأن الجمـاد وعى قالها[114]

وجدت هـا هنـا أمور كبار　　واصل الدهر بعدها جريانـه[115]

رتبـة الجـدود لـه　　تسـتوى بهـا الرتب[116]

عتبـة رضـا　　ليتـه عتـب[117]

تـذهـب النهـى　　أينمـا ذهـب[118]

وتصعـد من غيـر ما سلم　　فيا للمصـور هذا الصعود[119]

فأدب به القـوم الطغاة فإنه　　لنعـم المربى للطغـاة المؤدب[120]

كرب تغشاهم من رأى ساستهم　　وأشأم الرأى ما ألقاك فى الكرب[121]

البيت هنا يمثل وحدة مستوية الأطراف إذ ينغلق على نقطتى بدايـة ونهاية متحدتين صوتا مما يفعم موسيقى البيت ويجلى مراميه الدلاليـة بـل وينصهر انصهارا تاما فى جريان البيت دون تكلف؛ إنه عنصر هـام مـن عناصر الإثارة شريطة توفر الانسجام الكائن فى لغة التواصل، وهو على ما نرى استهلال نفسى خاص يوازى الاستهلال الإيقاعى ويتلاقح معه تلاقحـا واعيا تحقيقا للإمتاع، ووصولا للخلود.

أما ثاني أشكال التصدير في شعر شوقى فيأخذ هذا الشكل

(　　) ــــــــــ　　(　　) ــــــــــ

---

[113] – الديوان – جـ١ – ص١١٨.
[114] – الديوان – جـ١ – ص١٣١.
[115] – الديوان – جـ١ – ص١٥٧.
[116] – الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[117] – الديوان – جـ١ – ص٤٩.
[118] – الديوان – جـ١ – ص٥١.
[119] – الديوان – جـ١ – ص٧٨.
[120] – الديوان – جـ١ – ص٢٧٥.
[121] – الديوان – جـ١ – ص٣١٠.

فتحتل الكلمتان موضع التصدير نهايتى الشطرين فى لون من الارتفاع بموسيقى الداخل فى مقابل موسيقى الخارج الكائن فى الكلمة موضع التقفية وعلى شاكلة ذلك من شعر شوقى أقواله:

شيع منه مركبا	وقام يلقى مركبا[١٢٢]
قام دونها سبب	واستحثها سبب[١٢٣]
سائغ لذى سغب	سائغ ولا سغب[١٢٤]
حننت إلى الطبيعة دون مصر	وقلت لدى الطبيعة أين مصر[١٢٥]
قلبى ادكرت اليوم غير موفق	أيام أنت مع الشباب موفق[١٢٦]
ويرى الناس والملوك سواء	وهل الناس والملوك سواء[١٢٧]

وكل هذه أمثلة للتصدير التام الذى يتعاقب فيه اللفظان المتلاقحان بلفظيهما وحركاتهما، وهو لون من القرع الرفيع إذ ينتج عنه تناغم صوتى متلاقح ارتضى لنفسه موقعين عروضيين بديعى المستوى عظيمى الوقع على أن من هذا اللون ما يأتى ناقصا على شاكلة أقوال شوقى:

فرعون خبأها ليوم فتوحه	وأعد منها قربة لفتاح[١٢٨]
الورد من سرر الغصون مفتح	متقابل يثنى على الفتاح[١٢٩]
ما رأى فى العيش شيئا سَرَّهُ	وأخف العيش ما ساء وسر[١٣٠]
العلم يجمع فى جنس وفى وطن	شتى القبائل أجناسا وأوطانا[١٣١]

---

[١٢٢] – الديوان – جـ١ – ص٥٤.
[١٢٣] – الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[١٢٤] – الديوان – جـ١ – ص٦٢.
[١٢٥] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
[١٢٦] – الديوان – جـ١ – ص٤٨٤.
[١٢٧] – الديوان – جـ١ – ص١٧٤.
[١٢٨] – الديوان – جـ١ – ص٧٠.
[١٢٩] – الديوان – جـ١ – ص٧١.
[١٣٠] – الديوان – جـ١ – ص٤٤.
[١٣١] – الديوان – جـ١ – ص٥٦٣.

وهذا اللون يشكل قافية داخلية فى مقابل القافية الخارجية، ولا شك أن له حضورًا إيقاعيا غير خاف، وبخاصة أنه يقوم على ترديد نفس البنية تقريبا كما وصوتا مما يجعله مدخلا أوليا للقافية، ومعظم ما جاء فى شعر شـوقى على هذا الشكل إنما صدر عن فطرة ذات شاعرة، فبعد عن التكلف، وهناك للتصدير مرتبة ثالثة ذكرها "ابن المعتز" وهى ما وافقت آخر كلمة من البيت بعض ما فيه وغالبا ما يأخذ هذا الشكل:

(   ) ——— (   )   ————————

وهذا اللون يختص بالعجز إذ يمثل العجز بمفرده وحدة منغلقة، وقـد اعترض ابن أبى الإصبع على ذلك اللون محتجا بأن ذلك لا يتمشى مع كلمة التصدير التى تعنى وجوب ورود الكلمة الأولى فى صدر البيت فقال "فإنهـا لو كانت فى العجز لم يسم تصديرا لأن اشتقاق التصدير من صـدر البيـت فلابد من زيادة قيد فى التعريف يسلم به من الدخل بحيث يقول "بعض كلمات البيت فى أى موضع كانت من حشو صدره"[١٣٢] وبهذا يكون شكله:

(   ) ———   —— (   ) —

وقد وقع الشكلان فى شعر شوقى مما أفعم إيقاع شعره بلـون مـن الموسيقى رهيف الوقع جميل الأداء فجاء من إبداعـه علـى الشـكل الأول أقواله:

---

[١٣٢] – تحرير التحبير – ابن أبى الإصبع – ص١١٧.

مســــتجمـع كالليــث إن يُجْهَــــلْ عليـــه يَجْهَل[١٣٣]

فعلى الخـــلافــة منـــكما نـــور تــلألأ فـــوق نـــورَ[١٣٤]

تجلد للرحيل فما اســتطاعا وداعًا جنـــة الخلـد وداعا[١٣٥]

شارعات الجناح فى ثبج المــا ء كنسر يشد فى السحب نسرا[١٣٦]

تمر من المعـــاقـل والجبـــال بعـــال فوق عال خلف عالى[١٣٧]

وددنا لو مشيت بنا الهوينـــا وأين لنا الخلـــود لديك أينا[١٣٨]

وـــرآة المناظر والمجـــالى تمر بهـــا الطبيعة ما تمــر[١٣٩]

جلاها الأفق صفرا وهى خضر كزهر دونه فى الروض زهر[١٤٠]

وكم أرض هنالك فـــوق أرض وروض فوق روض فوق روض[١٤١]

ودور بعضها من فوق بـــعض كسطر فى الكتاب علاه سطر[١٤٢]

وهذا اللون جد غزير فى شعر شوقى لا يخلو منـــه غـــرض، ومـــا يستعصـى عليه وزن، ويزيده جمالا تقارب المقدارين المتلاقحين مما يضـــيق المساحة بين مرتكزى التوقيع، ويجعل لطبيعة التكرار أو التجانس حضـــورا إيقاعيا رائع التأثير، وبخاصة أن شوقى كما سلف أن ذكرنا يمتلك أزمَّة اللغة امتلاك البصير الواعى فيوجه جواد خياله التوقيعى كيفما شاء، أمـــا الشـــكل الثانى من أشكال هذا اللون، فهو من الكثرة أيضـــا بحيـــث يعيـــى الباحـــث إحصاؤه ومن أمثلته أقواله:

---

[١٣٣] – الديوان – جـ١ – ص١٣٦.
[١٣٤] – الديوان – جـ١ – ص٣٤٧.
[١٣٥] – الديوان – جـ١ – ص٤٧٧.
[١٣٦] – الديوان – جـ١ – ص٩١.
[١٣٧] – الديوان – جـ١ – ص٩٨.
[١٣٨] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
[١٣٩] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
[١٤٠] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
[١٤١] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
[١٤٢] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠

أو تهاويل شاعر عبقرى — طارح البحر والطبيعة شعرا[143]

ورأينا مصرا تعلم يونا — ن ويونان تقبس العلم مصرا[144]

يقولون يا عام قد عدت لى — فيا ليت شعرى بماذا تعود[145]

والغصن يسجد فى الفضا — ء وحبذا منه السجود[146]

أو لم تكن ثم حياة الثرى — لم تبق فى الوصف لحياته[147]

وكان النيل يعرس كل عام — وأنت على المدى فرح وعرس[148]

وحظيرة قد أودعت غرر الدمى — وحظيرة محرومة لم تودع[149]

ضرعت بأدمعها إليك وما درت — أن السفينة أقلعت فى الأدمع[150]

قسما لو انتمت الجداول والربا — لتهلل الفردوس ثم نماك[151]

ومن العجائب أن واديك الشرى — ومراتع الغزلان فى واديك[152]

إن لم يقوك بكل نفس حرة — فالله جل جلاله واقيك[153]

وما هو إلا جمال العقول — إذا هى أولته إجمالها[154]

مصر موسى عند انتماء وموسى — مصر إن كان نسبة وانتماء[155]

ويبقى أن نذكر أن التصدير بهذا الشكل من مواطن الثقل الإيقاعى والتركيز الموسيقى فى البيت الشعرى، إذ يعد اللفظ المعتمد فى التصدير

---

[143] – الديوان – جـ١ – ص٩٠.
[144] – الديوان – جـ١ – ص٩٠.
[145] – الديوان – جـ١ – ص٧٦.
[146] – الديوان – جـ١ – ص٧٠.
[147] – الديوان – جـ١ – ص٦٩.
[148] – الديوان – جـ١ – ص١٠٩.
[149] – الديوان – جـ١ – ص١١٧.
[150] – الديوان – جـ١ – ص١١٨.
[151] – الديوان – جـ١ – ص١٢٣.
[152] – الديوان – جـ١ – ص١٢٨.
[153] – الديوان – جـ١ – ص١٢٨.
[154] – الديوان – جـ١ – ص١٣١.
[155] – الديوان – جـ١ – ص١٨٢.

بمثابة النواة الصوت دلالية أيا كان موقعه من البيت فهو رابط قــوى بــين مطلع البيت ومقطعه[١٥٦].

ثانيا: التذييل فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

إذا كان للتصدير نوازعه وبواعثه ومكامن إيقاعه، فإن للتذييل كذلك عين المآرب، ويتمثل هذا الشكل فى استعمال اللفظ فى صدر البيت أولا ثــم تكراره فى حشوه، ولعل إيقاعية هذا الشكل تكون أكثر مواراة من سالفتها إذ إن المرتكز الثانى وهو موضع الثراء القائم على الترديد يحتل مكانــا فــى الغالب ليس له جلاء موضع التقفية ذات السيادة الإيقاعيــة المطلقــة، إلا أن شوقى حاول أن يكون لهذا اللون حضور موسيقى وجلاء إيقاعى يحترم فأتى به فى مواضع قد يكون بها ما تطلع إليه شوقى كان يســتعمله فــى صــدر الصدر وصدر العجز على هذا الشكل:

(   ) ——   (   ) ——

وهو وقع فى شعر شوقى على شاكليتن تامة وناقصة أما التامة فمثــل قوله على الكامل:

وخلية بالنحل منه عميرة	وخلية معمــورة بالتبع
وحظيرة قد أودعت غرر الدمى	وحظيرة محرومة لم تودع[١٥٧]

وكأن التقابل هنا هو الذى فرض على شوقى أن يوازن بين الشطرين حتى فى ترديد المستهلين اللذين بديا وكأنهما ترجيع صوتى لتيمــة تنغيميــة واحدة إلا أن الدلالة المستمدة من التعبيرين التاليين قد أكسباهما معنى جديدا، ومثال ذلك الشكل فى شعر شوقى كثير مثل:

---

[١٥٦] – البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران – ص٢٨٧.

[١٥٧] – الديوان – جـ١ – ص١١٧.

أميـــــدان الوفاق وكنت تدعى	بميدان العداوة والشــــقاق[١٥٨]
فخضاب تلك من العيـون وقاية	وخضاب ذاك من الدم المسفوك[١٥٩]
ويمطـــــرنا من لفظه كل جامــد	ويمطرنا من ريله شر ســائل[١٦٠]
فكنت لهم صورة العنفـــوان	وكنت مثـــال الحجا والبصر[١٦١]
مصر موسى عند انتماء وموسى	مصر إن كان نســبة وانتماء[١٦٢]
إن تل البر فالبــلاد نضــار	أو تل البحـــر فالرياح رخـــاء
أو تل النفس فهى فى كل عضــو	أو تل الأفــق فهى فيه ذكـــاء[١٦٣]
ففريق ممتعون بمصـــــــــر	وفريق فى أرضهم غرباء[١٦٤]

أما ما جاء منه ناقصا فقد دار فى شعر شوقى أيضا بكثرة، والجميل فى هذا أو ذاك أن شوقى يضيف جديدا مع كل استعمال وكأنه يريد أن يقنع قارئ شعره أنه أمام كل جديد حتى وإن ردد شوقى مستهلا صوتيا واحـدا، ومن أمثلة الناقص فى شعره أقواله:

---

[١٥٨] – الديوان – جـ١ – ص١٢٠.
[١٥٩] – الديوان جـ١ – ١٢٦.
[١٦٠] – الديوان – ص١٣٨.
[١٦١] – الديوان – ص١٩٣
[١٦٢] – الديوان – ص١٨٢.
[١٦٣] – الديوان – ص١٨١.
[١٦٤] – الديوان – جـ١ – ١٧٢.

ولقـــوم نـــواله ورضـــاه ولأقـــوام القلى والجفـــاء[١٦٥]
وتحكموا بـــك فى الوجـــود - تحكمـــا كان ابتـــداعك[١٦٦]
نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة والنصح خالصـــة دين وإيمان[١٦٧]
رام تاجيـــما وعرش المعـــالى ويروم العظـــائم العظمـــاء[١٦٨]
فكفاه أن جـــاء ميتـــا فأحيا وكفى مصر ذلك الإحيـــاء[١٦٩]
فبكى رحمة ومـــا كان مـــن يبكى ولكنما أراد الوفـــاء[١٧٠]
ليزيحوا عنها العـــدا فأزاحـــوا وأزيحت عن جفنها الأقـــذاء[١٧١]
أفراحـــه لما رآك طليقة أفراح (يوسف) يوم حل عقاله[١٧٢]

هذا أمر الإيقاع، وتلك تحكمات النفس المرهفة التى ارتضت الترديد اللفظى، أو التكرار الصوتى فى هذين المرتكزين تحديدًا محسنا صـــوتيا وإلا فى الوقت ذاته، وكل تكرر على ما ذكرنا يضيف جديدا، أو يؤكد معنـــى أو يفصل قولا، أو يظهر تقاربا أو تقابلا، وعلى كل المسارات فالإمتاع الفنـــى متحقق لاشك.

وقد يأخذ التذييل شكلا آخر فيرد اللفظ الأخير فى حشو العجز محققا بذلك الجلاء المطلوب للفظ الوارد فى المستهل ويكون هكذا:

(   ) ——   — (   ) —

[١٦٥] - الديوان - جـ١ - ص١٧٢.
[١٦٦] - الديوان - جـ١ - ص١١٣.
[١٦٧] - الديوان جـ١ - ص١٦٢.
[١٦٨] - الديوان - جـ١ - ص١٨٩.
[١٦٩] - الديوان - جـ١ - ص١٨٩.
[١٧٠] - الديوان - جـ١ - ص١٧٧.
[١٧١] - الديوان - جـ١ - ص١٧٣.
[١٧٢] - الديوان - جـ١ - ص٥١٤.

ومن أمثلة ذلك أقوال شوقى:

وبنـــوا منارك عاليــــا متألقـــا وبنـــوا قلاعك[١٧٣]
يا زمـــان البخار لولاك لم تفجـــع بنعـمى زمانها الوجناء[١٧٤]
فادعوا ما ادعى أصـــاغر آتيـــنا ودعـــواهم خنا وافتراء[١٧٥]
نسخت ســـنة النبيين والرسل كما ينســخ الضيـــاء الضياء[١٧٦]
مزقت جمعهم على كل أرض مثلما مزق الظــلام الضياء[١٧٧]
وشكوى لبيد لطــول الحيا ة ولو لم تطل لتشكى القصر[١٧٨]
تلاقى أساسًا وشم الجبــا ل كما تتلاقى أصــول الشجر[١٧٩]

هذا وقد يختلط على بعض الباحثين باب التذييل مع بـــاب الإيغـــال، والتكميل والتمكين، وقد أشار ابن أبى الإصبع إلى مثل ذلك وأوضح الفـــرق بما لا يترك مجالا للشك[١٨٠].

ولن نمارى فى كون التذييل فى شعرى – المسرحى والغنائى – شوقى وسيلة فنية رفيعة المستوى أعانت كثيرا على خلق علاقات متعـــددة داخـــل الأبيات التى وردت فيها، إلا أنها كانت وسيلة جزئية إذ لم تتعد مجرد البيت الذى وردت فيه، فأعطى شوقى بذلك مؤشرا بينـــا علـــى معرفتـــه الدقيقـــة بإمكانات اللغة وكيفية استغلال معطياتها فى تفتيق الدلالة المنغمـــة إذ تميـــز استعماله كلا من التصدير والتذييل بنمطية توازن رائعة جلاهـــا لنـــا عبـــر الاستعمال الواعى للغة والتوزيع المنظم لمفرداتها، التى جاءت على ما رأينا من الحساسية فى الاختيار أولا ثم فى التمركز ثانيا، فحقق شوقى بذلك غايتى الإفهام والتأثير.

---

[١٧٣] – الديوان – جـ١ – ص١٣.
[١٧٤] – الديوان – جـ١ – ص١٧٠.
[١٧٥] – الديوان – جـ١ – ص١٧١.
[١٧٦] – الديوان – جـ١ – ص١٨٥.
[١٧٧] – الديوان – جـ١ – ص١٨٨.
[١٧٨] – الديوان – جـ١ – ص١٩٣.
[١٧٩] – الديوان – جـ١ – ص١٩٦.
[١٨٠] – تحرير التحبير ص٣٩١، ٣٩٢.

٣- القوافى الوسطى والداخلية بتقطيع متوازن فى شعر حافظ:

- القوافى الداخلية بتقطيع متوازن:

أ- الترصيع:

وهذا لون من القافية الداخلية القائمة على التوازن فى تقطيعها وقد عده قدامة من نعوت الوزن وهو "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف"[١٨١] "ولم يلفت تشطير البيت بواسطة تكرار الأسجاع الداخلية انتباه المنظرين إلا فى فترة متـأخرة. فقـد اقترح له أبو هلال العسكرى، وهو أول من قام بذلك فيما نعلم، تعريفا قائمـا على واقعة جوهرية، هى التمييز بين شطرين متناظرين يكرران نفس البناء التركيبى، وشيئا فشيئا تم تقديم جرد لتنويعات هذه الوسيلة، وهى تنويعات لا تتميز، مع ذلك، إلا بتلوينات فى الاستعمال دقيقة جدا، وقد لوحظ أن اشتغال البيت يمكنه أن يتم فى العديد من الأجزاء المبنية علـى نفـس النمـوذج[١٨٢] والترصيع عند حافظ يتخذ لنفسه ثلاثة أنماط، ثنائى - رباعى - سداسى،

أما الثنائى فهو اللون الذى يلتزم فيه الشاعر قافية ثانوية متكررة فى بيتين أو أكثر من الشطر الأول فى مقابل القافية العامة فى نهاية الأبيات، وقد مثل هذا اللون ظاهرة عند حافظ نستطيع من خلالها أن نحكم بتميزه فيها، وبضـربه بسهم وافر، فهو لم يكتف كغيره من الشعراء بقافيتى بيتين وإنما تعدى لثلاثة أبيات وأربعة، إضافة إلى إكثاره من هذا اللون إكثارا أغنانا عـن محاولـة الحصر لإثبات التواتر، ومن أمثلته عنده قوله

رحم الله منه لفظا شهيا   كان أحلى من رد كيد الأعادى
رحم الله منه لفظا تقيـا   ويمينا تسيل سيل الغـوادى

---

[١٨١]- نقد الشعر - قدامة - ص٤٠.
[١٨٢]- الشعرية العربية - جمال الدين بن الشيخ - ص٢٢٤.

رحم الله منه لفظا وفيـا — كان مـلء العيـون فـى كـل نادى[١٨٣]

فنجد القافية تأخذ هذا الشكل:

ـــــــــ ب — ـــــــــ أ

ـــــــــ ب — ـــــــــ أ

ـــــــــ ب — ـــــــــ أ

فتكرار الياء فى الشطر الأول يمثل قافية مقابلة للقافية الختامية مما ينشئ فى النفس نوعًا من التوازن جميلا، ومثله قوله:

ولتذكر الأمة ميثاقهـــا — ألا ترى عزتها تجـــــــرح

وتنتخب صفوة أبنائهـا — فمنهم المخلص والمصـــــلح

وليتق الله أولو أمرهـا — أن يسكتوا الأصوات أو يرفحوا[١٨٤]

فإن نزاعا هنا ينشأ بين القافيتين الأولى والثانية فى محاولة لخلق جـو مـن التوازن الموسيقى المقصود والمخطط بدليل موقع تلك القافية الأولـى، فـإذا كانت القافية الأخيرة قد فرضت نفسها بفعل الشاعر وتدخله، وقد تكون ناجمة عن التوازن الناجم من الصراع الناشب فى نفس الشاعر الذى تحـدث عنـه كولردج وعده مصدر الإيقاع أو الوزن، ولاشك على الإطلاق فـى الـدور الإيقاعى الذى يلعبه الترصيع المزدوج هنا، ومثله قوله مكررا نفس التركيب الحامل لروى القافية الأولى.

واذ بلى يا زهرة الروض ولا — تبسمى للطل فالعيش نكـد

والزم النوح أيا طــــير ولا — تبتهج بالشدو فالشدو حدد[١٨٥]

---

[١٨٣]– الديوان – ص٤٤٨.

[١٨٤]– الديوان – ص٤١٠.

[١٨٥]– ص٥١١.

ومثله

يا راحلا أكبرتك الحادثات ومـــا أكبرتها عند تليين وتشـــديد
أبكيت حتى العلا والمكرمات وما جفت عليك مآقى الخرد الخود[١٨٦]

فالأبيات قد أخذت هذا الشكل:

ب ________ أ ________
ب ________ أ ________

كما اكتسبت موسيقى الصدر حدة من خلال الارتكاز على نواتين متكررتين بصفة متشابهة ومحدثتين من خلال كونهما أداتى نفى تأثيرا فى الدلالة، ومن خلال تتابعهما أثرا فى الإيقاع هذا وقد تختلف الكلمتان اشتقاقا وتتفقان فقـط فى الصوت الممثل للقافية الأولى كقوله:

ليته عاش قليـــــلا فترى شعب (مصر) عينه كيف اتحد
ويح مصر، بل فويحا للثرى إنه أبلغ حزنا وأشـــــــد[١٨٧]

وقد يصل عدد الأبيات القائمة على الترصيع المزدوج إلى أربعة أبيات ممـا يشعر المستمع بأن لكل شطر معنى مستقلا بذاته لولا ما يربط بين الشطرين من وشائج دلالية ومن أمثلة هذا النوع قول حافظ:

وكفنوه بدرج من صحائفـــــــه أو واضح من قميص الصبح مقدود
وأنزلوه بأفق من مطالعـــــــه فوق الكواكب لا تحت الجـــلاميد
وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه للشرق والغرب والأمصار والبيـــد
أقول للملأ الغادى بموكبـــــه والناس ما بين مكبود ومفـــؤود[١٨٨]

فالهاء وإن اختلفت حركتها فى البيت الثالث إلا أنها تنشئ بتتابعها لونا مــن الموسيقى الداخلية المتوازنة يثرى إيقاع العمل كله ويزيده حســنا، كمــا أن

---

[١٨٦]- الديوان ص٤٤٦.
[١٨٧]- الديوان ص٥١٣.
[١٨٨]- الديوان ص٤٥٦.

اختلاف مجرى روى القافية الأولى يقابله اتفاق فـــى مجــرى روى القافيــة الثانية مما ينشئ صراعا بين القافيتين يخدم الإيقاع خدمة عظمى ومثل مـــا سبق قول حافظ:

تتناثر الأقوال عن جنباتـــــه	من شائئ ومناصر ومحـــابى
لا المدح يغريه ولا يلوى بـــه	عن نجده المرسوم وقع سباب
حلو التواضع لم يخالط نفسه	زهو المدل يحاط بالإعجـــاب
حلو الأناة إذ يسوس وعنـــده	أن التعجل آفة الأقطـــــــاب[189]

نلاحظ أن مجريين مكسورين وآخرين مضمومين فى مقابل أربعة مكسورة، فإمكانية تغيير حركة الروى الأول قائمة ولا تعد عيبا أما الثانى فحركته ثابتة لا تتغير ويعد تغييرها عيبا يسمونه (الإقواء) – وحافظ قد برع فى استغلال معطيات هذا اللون من الترصيع نجاحًا كبيرا فلا يكاد يخلـــو غــرض مــن أغراضه مما يمثل تواتره ظاهرة فيه بذاته، فما بالك بالأغراض كلها[190]

الترصيع الرباعى:

وهو لون من الترصيع أشد ثراء من سابقه، فهو "وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفـــرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلى فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تحدثـــه القافيـــة، والترصـــيع وســـيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية واللغات التى لا تســـتخدم القافية تتوسع فى استخدامه"[191] وبتأمل قول حافظ:

---

[189]– الديوان ص٥٤٥.

[190]– انظر الديوان صفحات ٤١٥، ٤١٦، ٤٣٢، ٥٢٥، ٥١٨، ٥٢٠، ٥٢٢، ٥٢٦، ٥٨٢، ١، ٥، ٦، ١٧، .... الخ.

[191]– بناء لغة الشعر – جون كوين – ترجمة د/أحمد درويش ص١٠٦.

فالعرش فى فرج، والملك فى مرج والخلق فى منح، والدهر فى رهب
الحلم حليته، والعــــــدل قبلته والسعد لمحته، كشافة الكـــــرب[١٩٢]
ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ أ

نجد أن الشاعر يقسم بيته إلى وحدات متزايدة الصغر، ويمكن لكل وحدة منها أن تشغل شطرا كحد أقصى، وأن تختزل إلى كلمة واحدة كحد أدنى، وتكرر هذه الوحدات بعضها البعض، مما يؤدى إلى مجموعات صــوتية متقاربــة مدمجة فى بناء تركيبى يقبل التراكم والحشو، فــى حــين تبقــى ضــرورة الوصول إلى القافية المختارة سلفا أمرا قائما. وسرعان ما قد نتساءل عما إذا كانت الغاية من هذه الطريقة تكمن فى حل المشكلة بـدل اختيـار تكـرار خطاطة توزيعية قد يطمأن إلى أنها ستسلمنا بسهولة إلى الهدف المتوقع"[١٩٣]

وعن تطابق التقسيم العروضى مع السكتة الدلالية ينشأ نوع من الإيقاع القائم على التساوى، أما اتفاق القوافى الثلاث الأولى مع بعضها البعض فيحــدث تنغيما داخليا خاصاً ويتقابل مع حدة القافية الأخيرة بسلطانها فيحدث نوعا من الجدل الذى يعد التقابل الصوتى مصدره الأساسى، هذا إضافة إلى أن تضام الكتلة المرصعة ينشئ فكرة منظمة، وتكثر الفكر فى البيت وبقدر كثرة الكتل تكثر الفكر لتنقل لنا الحركة المتواصلة فى نفس الشاعر وقد نبع ثراء البيــت الأول من الاتفاق التام حتى فى أوزان الكلمات داخل الكتل المرصعة ذاتها، فهذا الاتفاق مضافا إليه الاتفاق الصوتى، والاتفاق فى الوزن يحدث انسجاما ايقاعيا داخليا متقطع النظير فتأمل:

– العرش،	فى،	فرج		مستفعلن فعلن
– الملك،	فى،	مرج	← قافية الداخل،	مستفعلن فعلن
– الخلق،	فى،	منح	توافق صوت/دلالى	مستفعلن فعلن

---

[١٩٢]– الديوان ص١٤.
[١٩٣]– الشعرية العربية – ص٢٢٤.

– الدهر، في، رهب ← قافية القصيدة، مستفعلن فعلن

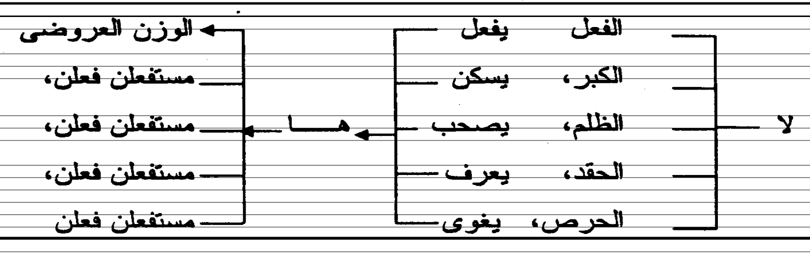
– توافق في الوزن – توافق صوت دلالي، توافق في الوزن،

– الحلم / – العدل / – السعد ← توافق وزني: حليته / قبلته / لمحته ← توافق وزني/صوتي كشافة الكرب،

مستفعلن فعلن – مستفعلن فعلن،

ففي البيت الأول حدث اتفاق على كافة المستويات لذا عد الترصيع تاما فيما عدا اختلاف حرف القافية الختامية عن أحرف القافيـــة الداخليـــة متوزانـــة التقطيع، أما في البيت الثاني فقد جاء الاختلاف في التكتل الأخير كلـــه مـــن حيث وزن الكلمات داخل التكتل مضافا إليه اختلاف حرف الـــروي، ولكـــن الترصيع متحقق بلا شك في البيتين، ومثله قوله:

لا الكبر يسكنها، لا الظلم يصحبها   لا الحقد يعرفها، لا الحرص يغويها[١٩٤]



نلاحظ أن الكتل الإيقاعية كلها قد حصرت بين صـــوتين متكـــررين وهمـــا المقطعان "لا، ها" إضافة إلى اتحادها جميعا في الوزنين "المورفولـــوجي – والعروضي" كل هذا خلق نوعًا من التناغم، ولا شك أن للجهاز الصوتي هنا أثرا وظيفيا حقيقيا على المعنى، ويتمتع المعنى في المقابل بهـــذه الخفقـــات المتوقعة للأسجاع. ويهب إيجاز الأجزاء بروزه لفكرة متولدة عـــن التنـــاغم اللفظي، وهي فكرة تمتد إلى غاية الانبثاق النهائي للقافية، وهكذا يمتد الإلزام

---

[١٩٤]– الديوان ص٨٧.

الذى تمارسه القافية إلى بيت كله شيئا فشيئا، إنها، بهذا الفعل، تتحكم في اختيار الكلمات، وتنظم علاقاتها، وتحدد التنسيق بينها، ويترتب تشكيل المعنى من خلال طبيعتها[١٩٥] فتأمل قول حافظ مثلا:

فساس البلاد، وأرضى العباد وأرضى الأمير، وأرضى الأدب[١٩٦]

ــــ ب ــــ ب ــــ ــــ جـ ــــ أ

قد ذهب ثعلب إلى القول بأن الشعر الذى يتسم بالجودة يقدم معنى متكاملا من المصراع الأول قبل تمام الثانى بحيث إذا حذفنا العجز فإن بداية البيت ستكون كافية بفضل حيوية المعنى المعبر عنه، ويصح ما قاله إذا كانت هناك سكتة عووضية ودلالية فى نهاية الصدر مع وجود توازى تركيبى بين المصراعين، وهذا حادث بالفعل فى البيت المتناول، فقد ميز حافظ قافية الصدر، وجعلها موضع النبر وجعلها مستقلة بالإيقاع فأصبحت قافية داخلية تقف بمفردها لتصارع قافية العجز، وبخاصة أنها قافية شائعة في الشعر بعامة عند حافظ بخاصة، إذ تحتل عنده المرتبة السادسة بفارق لا يعد كبيرا بينها وبين الباء، وقد وقع باختيارها قافية للصدر اختلاف عضد الاختلاف فى الوزن المورفولوجى فخلق بذلك لونا من الصراع يعد الاختلاف في الأصوات منشأه إذ هناك تباين واضح بين (الراء – والدال والباء) إذ أنها من الأحرف الشائعة كقواف للقصائد عامة، وهذا هو الذى خلق التنازع، وما كان لجوء حافظ فى قافيته الداخلية لهذه الأحرف بالذات إلا لخلق جو من التوازن الذى يتناسب وتعديد صفات الممدوح أولا، ويقوم دليلا على إمكانية وقوع الترصيع بمقاطع صوتية متفقة، أو متنازعة تواترًا، أو متناسبة جهرًا، أو همسًا، أو متقاربة مخرجًا، أو ما أشبه ذلك، وعلى شاكلة ذلك قوله:

---

[١٩٥]– الشعرية العربية – جمال الدين الشيخ – ص٢٢٥، ٢٢٦.

[١٩٦]– الديوان ص١٧٩.

مثابة أرزاق، ومهبط حكمة ومطلع أنوار، وكنز عظات[١٩٧]

ـــــــ ب ــــــ حـــ ـــــــــ ــــــ د ـــــــ أ

فالتباين واضح جدًا بين أصوات نهايات المقادير، ولكن التقارب أتـــى مـــن توازن التقسيم، ومثله قوله:

بناؤك محفوظ، وطيفك ماثل وصوتك مسموع، وإن كنت نائيا[١٩٨]

ـــــــ ب ــــــ حـــ ـــــــــ ــــــ د ـــــــ أ

فأصوات النهايات مختلفة مخرجًا، ومتباينة تتابعًا ولهذا تأثير عام فى الدلالة فإن لكل كلمة قافية اتصالا بكلمة أخرى تسبقها ويكونان معًا تكتلا يحمل فكرة تبرز عن طريق الترصيع، فالصفة تحدد الاسم، ولكل قطعة مرصعة صـــفة تشغل بها، ومن مجموع التكتلات ينشأ التواصل الذى يثريه الإيقاع المستمد من الترصيع، وقد تتجزأ الجملة الشعرية إلى عدد من المجموعات التركيبية على قدر القوافى الواردة فى الداخل ومن تتابعها جميعـــا ينشـــأ نـــوع مـــن الترصيع الداخلى أثرى من سالفه وهو الترصيع السداسى الذى من أمثلته:

كم وسام، كم حلية، كم شعار فيك كم شارة وكم من علامه

لإباء، وحكمة، وإخـــــاء وصفاء، وهمسة، وشهامـــة[١٩٩]

يتكون البيتان من اقتراب ست كتل فى الأول وست كلمات فى الثانى لهمـــا وظيفة نحوية واحدة تقريبا، مشكلتين بذلك مجموعتين تـــركيبتين متـــآلفتين لإخراج هذه الفسيفساء، ومنتجتين نوعًا مـــن التسلســـل الـــدلالى الصـــارم ومحافظتين على الطباقات الدقيقة وأنواع التكرار الصـــوتى الحـــادث بـــين بعضها البعض بصورة لطيفة ومنسقة، والأسجاع الموزعة توزيعا بديعا على

---

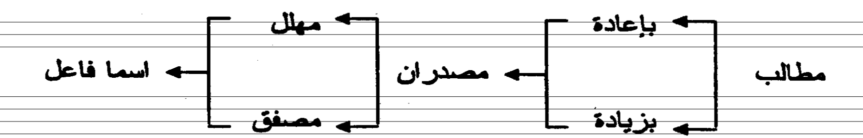
[١٩٧]- الديوان ص٤٦٣.

[١٩٨]- الديوان ص٤٦٤.

[١٩٩]- الديوان ص٦٣.

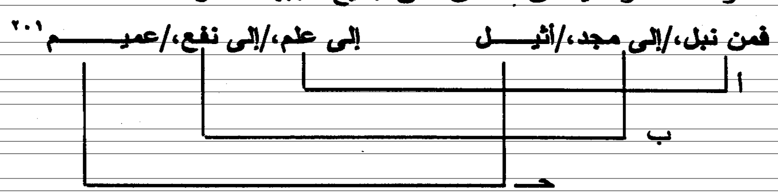
الأطراف المختلفة للمتواليتين فى تلاحم لا ينال من فردانية أحدها، بل يساهم بالاختلاف أو بالاتفاق مع غيره فى خلق ثراء دلالـى معضـد بلـون مـن الترصيع المحكم والمكثف فى آن واحد، ومثل ذلك أيضا قوله:

فمطالب بإعادة، ومطالب بزيادة، ومهل ومصفق[٢٠٠]



فإن فى الاتفاق هنا لونا من التعانق إذ يتفق التكتلان (١، ٣) صوتا وبنيـة، والتكتلان (٢، ٤) صوتا دون بنية، فالتعانق متحقق بينهما وهذا بدوره يخلق لونا من التداخل الصوتى البديع، بينما يتفـق التكـتلان (٥، ٦) بنيـة دون صوت، هذا وقد يتحقق الاتفاق على جميع الجبهات كقوله:

فمن نبل،/إلى مجد،/أثيـــل إلى علم،/إلى نفع،/عميـــم[٢٠١]



فالتوافق حدث فى كل شئ إلا فى الاتفاق الصوتى بين قوافى النهايات إلا أن التدفق خلق نوعا من التنامى المتسلسل بطريقة تصاعدية تعد قافية الصـــدر قمتها فى الشطر الأول، وقافية العجز قمتها فى الشطر الثانى فبروز التناقض بين الأجراس المتقاربة تقاربا شديدًا يخلق نوعا من التدفق المتآزر الذى يوحد

٢٠٠- الديوان ص٢٢٢.
٢٠١- الديوان ص١٠٧.

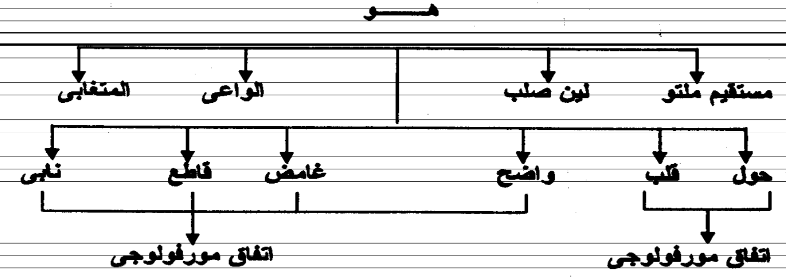
اللحن بالمعنى وكثرة الكتل المتوازنة لا شك تحدث نوعا من الثـراء فتأمـل

قوله:

هو مستقيم ملتو، هو لـــين صلب، هو الواعى، هو المتغابى

هو حول، هو قلب، هو واضح هو غامض، هو قاطع، هو نابى[٢٠٢]

من حيث الدلالة المعنى بكل هذه الأوصاف الضمير هو فـرى كيـف أنـه أصبح محور ارتكاز لتكتلات دلالية صوتية،



هنا ثراء دلالى منشؤه الاتفاق الاشتقاقى، ونلاحظ أن زيادة الكتل الخاضـعة للترصيع نجم عنه ثراء فى الإيقاع العام للبيت ولك أن تقـارن بـين القفـز الحادث بين مفردات البيت الثانى وبين الهدوء الناجم من طول الكتـل فـى البيت الأول.

ترصيع التشطير والمقابلة:

عد ابن الأثير هذا اللون قسما من أقسام الترصيع[٢٠٣]، وعرفه أسامة بن منقذ بأنه ما تتقابل فيه كلمات المصراع الأول مع كلمات المصـــراع الثـــانى[٢٠٤] ولهذا اللون من الترصيع خصوصية تتمثل فى أن "وحدته الإيقاعية المثلـى تتبدى فى الزوج أى جملة الفقرتين اللتين ترتب ألفاظهما ترتيبا تراعى فيـه

---

[٢٠٢]– الديوان ص٥٤٧.

[٢٠٣]– المثل السائر ابن الأثير – ص٣٦١، ٣٦٢ جـ١.

[٢٠٤]– البديع – أسامة بن منقذ – ص١٢٨.

القواعد النحوية، والصيغ الصرفية، والأنظمة الصوتية. فيخضع التوازن بين الأزواج فى الفقرات لقاعدة بسيطة ولكنها صارمة[٢٠٥] بمعنى أن كل عنصر يرد فى الطرف الأول يقابله عنصر مشابه له فى الطرف الثانى، قد يتفقان وقد يختلفان – يتفقان وزنا وصوتا ويختلفان دلالة ويحدث باتفاقهما تكون نوع من العناصر الإيقاعية المعدة سلفا ومنها تتكون الوحدة الإيقاعية للبيت بأكمله، ومن هنا يصلنا ذلك النسق القائم على الترتيب لعناصر بعينها ذكرت فى الصدر ومن أمثلة ذلك عند حافظ قوله:

فإذا بنعمته بلاء مرهق   وإذا برحمته قضاء مطبق[٢٠٦]

فإذا – بنعمته – بلاء – مرهق

وإذا – برحمته – قضاء – مطبق

إن تناظرا تاما قد وقع بين الشطرين فأحدث نوعًا من التوازن غريبا إذ لا يوجد اختلاف من أى نوع ولا خلل من أى شكل إنما بروز تام لعناصر الايقاع القائم على التشطير، ولهذا دور خطير فى إبراز شخصية حافظ الواعية لفعل الموسيقى فى النفوس وعلى غرار ما سبق قوله:

كثير الأيادى – حاضر الصفح منصف   كثير الأعادى، غائب الحقد، مسعف[٢٠٧]

(كثير – الأيادى) – (حاضر – الصفح) – منصف

(كثير – الأعادى) – (غائب – الحقد) – مسعف

بين الكلمات فى الشطرين تطابق تام فى الوزن الصرفى يعد مصدر التوازن فى البيت إضافة إلى اتفاق رويى التكتلين، أولا على المستوى الجزئى بين (كثير الأيادى فى مقابل كثير الأعادى،

---

[٢٠٥]– الإيقاع فى السجع العربى – محمود المسعدى – ص٧٥.
[٢٠٦]– الديوان ص٤٠٠.
[٢٠٧]– الديوان ص٢٢.

ثانيا على المستوى الإجمالي من اتحاد الشطرين في الفاء كروى بيد أن تقابلا ينشأ على على المسار الدلالي داخل البنيتين، إذ يضم اتفاق صدر وعجز كل شطر (كثير .... منصف) (كثير .... مسعف) اختلافا وقع من التضاد القائم بين الكلمات المتقابلة (الأيادى – الأعادى) (حاضر – غائب) (الصفح – الحق) كل ذلك يقوى من موقف الترصيع الذى منشؤه التشطير وعلى غرار ذلك أيضا قوله:

فأنت لها إن قام فى الشرق مرجف وأنت لها إن قام فى الغرب مرجف[٢٠٨]

١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥ – ٦ – ٧

فأنت – لها – إن – قام – فى – الشرق – مرجف

وأنت – لها – إن – قام – فى – الغرب – مرجف

سبع كلمات تتكرر بقدها وقديدها فى الشطرين فلا يحدث خلاف سوى ما كان من تضاد بين (الشرق – الغرب) فهما وإن اتفقتا وزنا إلا أنهما اختلفتا مؤدى اختلافا يؤدى إلى تعليل إعادة حافظ لكل مفردات الشطر الأول،، وليس هناك شك فى كون الترصيع هنا محسنا بديعًا، فمدعى الباطل واحد فى كل مكان إن شرقا وإن غربا، وكذلك المتصدى له،، وهو الممدوح فى البيت[٢٠٩] واحد أيضا إن شرقا وإن غربا، فالمقابلة تقتضى التكرار، والتكرار المتوازن ينشئ هذا اللون من الترصيع المقنن.

وقد يحيد حافظ، لكسر الرتابة الناجمة عن الترتيب التوقيفى للصيغ عينها، إلى بعض التغيير فى تركيب أو أكثر كقوله:

هم لهم العام القديم مقدر ونحن لنا العام الجديد مقدر[٢١٠]

---

[٢٠٨]– الديوان ص٢٣.

[٢٠٩]– الممدوح هنا هو الإمام محمد عبده.

[٢١٠]– الديوان ص٣٥٦.

أ- تضاد دلالي

ب- اتفاق مورفولوجي + تضاد دلالى

حـ- اتفاق مورفولوجي صوتي

هناك علاقات شد وجذب بين التراكيب فى البيت حيث اتفق منها ما اتفق، واختلف من بينها ما اختلف، ولكن بقى أن الحسن ظاهر لمن يتأمل الشطرين فى تآلفهما وتنافرهما وما يحدثه ذلك من أثر فى الهيكل الموسيقى للبيت كله وعلى غرار هذا النقض للمعنى قول حافظ:

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه   إن لم يكن قد جاء بعد أوانه[٢١١]

البيت يتردد معناه بين دائرتين، دائرة التوافق، ودائرة التخالف، كالتالى:



ويبقى الجمال الناجم عن الإبداع فى مثل هذا الموقف هو الرابط بين الشطرين محدثا بذلك جوا من المتعة المزدوجة التى يعد الاتفاق الصوتى، والاختلاف الدلالى قواميها الرئيسين، وقد تلجئ الرغبة فى كسر الرتابة حافظا إلى ألوان أخرى كعطف الشطرين من قبيل قوله:

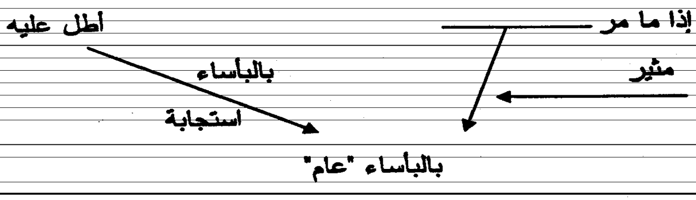
ألست فتاها، ومختارها   وشبل فتاها ومختارها[٢١٢]

[٢١١]- الديوان ص١٠١.
[٢١٢]- الديوان ص١٦٨.

فالتمحور هنا يقع فى دائرتى النفى والعطف مشفوعتين بالاختلاف التركيبى الناجم عن تباين الموقعين تبعا لاختلاف المؤثرين ومن الاختلاف التركيبـــى ينجم اختلاف حركى لا يؤثر فى الهيكل قدر تأثيره فى حرف الروى، ولكن الموسيقى الناشئة من التشطير القائم على التكرار أقوى من مجـــرد تغييـــر حركة الصوت حتى ولو كان هذا الصوت هو الروى ذاته، وقد تلجئه رغبته فى كسر الرتابة إلى تعليق الشطرين عن طريق الشرط وجوابه كقوله:

إذا ما مر بالبأساء عام أطل عليه بالبأساء عام[٢١٣]

تعلق الشطرين ببعضهما هنا يفرض لونا من التناوب بين المثير والاستجابة هذا التناوب يشكل البيت بطريقة رأسية وليست أفقية بطريقة البيت الخطيـــة فيكون على النحو التالى:



فكلمة (عام) الفاعل قد وقعت فى المنطقة الوسطى فكانـــت محـــور المثيـــر والاستجابة على السواء فوحدت الصوت وإن باينت الدلالة وأكسبتها شـــحنة تأثيرية عالية الوقع حادة الأثر.

والملفت للنظر فى مسألة ترصيع التشطير والمقابلة. أن وحدتـــه الإيقاعيـــة المثلى تتبدى فى الزوج، أى جملة الفقرتين اللتين ترتـــب ألفاظهمـــا ترتيبـــا تراعى فيه القواعد النحوية، والصيغ الصرفية والأنظمة الصوتية. فيخضـــع

٢١٣- الديوان ص٣٦٩.

التوازن بين الأزواج في الفقرات لقاعدة بسيطة ولكنها صارمة[٢١٤] وصرامتها تلك تنبع من نمطى التقابل والترتيب إذ يحدث تقابل بشكل مرتب بين عناصر الطرفين حتى لتتخيل أن عناصر الإيقاع فى الشطر الثانى ما هى إلا صدى إيقاعى معد سلفا منذ الاستهلال، وتفاجأ بنوع من التواصل غريب أشبه ما يكون بحلقات الترتيب التقابلى والترجيع المتوازى، وقد يزحزح حافظ عناصر التقابل فى البيت بعض الشئ فتقع فى نهايات التكتلين مخلية الصدارة لعنصرين متفقين وزنا عروضيا لا وزنا مورفولوجيا كقوله على السريع:

ألم يكن/ – صبرك – فى بعدها،

يربو على/ – شكرك – فى قربها،[٢١٥]

اتفاق عروضى/ – تقابل وزن/دلالى"

فعلى مسار البيت هناك اتفاق تام بين التركيب والوزن العروضى جاء على النحو التالى:

ألم يكن – صبرك فى – بعدها

يربو على – شكرك فى – قربها

مستفعلن – مستفعلن – فاعلن

كما أن هناك اختلافين أحدهما جاء من عدم اتفاق تركيبى التفعيلة الأولى من الناحية المورفولوجية والثانى جاء من التضاد الدلالى الكائن بين التفعيلتين الأخيرتين فى الشطرين على الرغم من اتفاقهما المورفولوجى، ولا شك فى أن تنويع وحدات التركيب وأنساقه يساعد على تنويع الإيقاع والتفنن فيه، كما يزيد هذا اللون جمالا الاتفاق فى الوزنين الصرفى والعروضى مع الاختلاف فى الدلالة كقوله:

---

[٢١٤]– الإيقاع فى السجع العربى – محمود المسعدى – ص٧٥.

[٢١٥]– الديوان ص٥٦٠.

ومالى – صديق إن – عثرت – أقالنى

ومالى – قريب إن – قضيت – بكانى[٢١٦]

فعولن – مفاعلين فعولن – مفاعلن

وإذا كان البعد الزمانى لهذا البيت قد تحقق من خلال التلاؤم بين البنيتين الصوتية والعروضية فإن "رصف الكلمات فى مواضع بارزة من بنية البيت يصبح مطلبا يحقق البعد المكانى فى الصيغة الخطية المكتوبة للبيت على الأقل. ومن هنا تصبح فاعلية الموقع على قدر كبير من الأهمية والوضوح بين الأطراف المرصعة فى التشطير، فهو يؤثر تأثيرا ملحوظا فى تشاكل الإيقاع وتواتره[٢١٧]، ولئن كان الموقع الذى تحتله هذه الأطراف مكانيا خالصا، فإنه يتأثر بموقعين آخرين هما:

أ- الموقع الاستبدالى الذى تحدد فيه دلالة الكلمة وفقا لعلاقتها بمعانى الكلمات المجاورة لها،

ب-الموقع الإعرابى النحوى الذى يحدد الوظيفة الإعرابية للكلمة فى علاقتها بالمقولات النحوية المجاورة لها[٢١٨]

التدوير وصلته بالإيقاع:

يتمثل التدوير فى إزالة الحاجز الجزئى الذى يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت فى قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغى الثنائية الجزئية فى البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء[٢١٩]

---

[٢١٦]– الديوان ص٤٩٨.

[٢١٧]– البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – ص١٨٣.

[٢١٨]– البنية الصوتية فى الشعر – محمد العمرى – ص١٤٣.

[٢١٩]– خصائص الأسلوب فى الشوقيات – محمد الهادى الطرابلسى – ص٨٥.

استعمل النقاد القدامى مصطلحى "المدخل" "والمدمج" للدلالة على البيت الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة فقال ابن رشيق فى ذلك "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحـــدة، وهو المدمج أيضا"[٢٢٠]

وترى الشاعرة نازك الملائكة أن "للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده، ويطيل نغماته"[٢٢١] وإنما تأتى الليونة من ذلك الانسياب الذى يتخلى البيت بفضله عن تشطيره الحاد ويجعل الكلمة الوسطية تدمج التفعيلتين، الأخيرة من الشـطر الأول والأولى من الشطر الثانى، مع بعضهما البعض فيخرج البيــت كلــه بإفراغ واحد لا تميزه حدود ولا تعوق مساره الإيقاعى عوائق من أى لـــون، لذا قيل إن "التصريع ظاهرة مضادة للتـــدوير، وهمـــا – أعنـــى التصـــريع والتدوير متعاكسان، فعلـــى حـــين يؤكـــد الثـــانى الاتصـــال، يؤكـــد الأول الانفصال"[٢٢٢]

فالتدوير تتمثل وظيفته الرئيسية فى إخراج القصائد من نسقها العمودى الثنائى إلى نسق عمودى جديد موحد الإطار، البيت فيه محـــدود المـــدى، خفيـــف الوقع"[٢٢٣]

ويميز التدوير فى الشعر العمودى تقيده بكم محدد من التفاعيل إذ تأتى منطقة التداخل بعد عدد معين من التفاعيل ويأتى بعدها عدد يماثلـــه فتقـــع منطقـــة التداخل الإيقاعى فى موضع يعد الأعلى فى إيقاع البيت كلـــه "فالشـــاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملا لفظيا بحيث تنتهى التفعيلة مع نهاية كلمـــة، وإنمـــا

٢٢٠- العمدة – ابن رشيق – ط١ – ص١٧٧.
٢٢١- قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة انظر الصفحات من (١١٢:١١٦).
٢٢٢- الجملة فى الشعر العربى – د/حماسة ص٣٦.
٢٢٣- خصائص الأسلوب فى الشوقيات – الطرابلسى – ص٨٦.

تتراكب البنية الإيقاعية تراكبا قويا مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا تستطيع أن تنفصل عنها.

ونحن لا نتصور أن شاعرًا يقول شفاهة، يؤلف شعرا يقسم فيه الكلمة نصفين، نصف للشطرة الأولى، ونصف للثانية، فإن فى هذا تكلفا وتعسفا واضحا، والذى أتصوره أن التفعيلات فى هذا البحر تسير فى دائرة قد تنتهى فيها التفعيلة فى الشطرة الأولى مع نهاية كلمة، وقد تنتهى وقد استغرقت جزءًا من الكلمة

ومن ملاحظات النقاد قديما وحديثا، ومن تواتر ظاهرة التدوير فى الشعر العربى عامة نخرج بملحوظة وهى ميل بعض النقاد لربط هذه الظاهرة بأبحر بعينها، وميل بعض الشعراء لاستعماله فى أبحر قد تفرض هى نفسها، نظرا لليونتها أو خفة وقعها، على استعمال الشاعر للتدوير بها، وقد اتخذ ابن رشيق نفسه التدوير معيارًا لقوة الشاعرية ونراه يربط بين موسيقى الخفيف وبينه ربطا أملته عليه ظاهرة تردده بكثرة فى هذا الوزن بالذات فيقول عنه "وأكثر ما يقع ذلك فى عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه فى غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين وقد يستخفونه فى الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك[٢٢٤]

وتربط نازك الملائكة بين التدوير وتفاعيل **بعينها**[٢٢٥] يماشيها فيه الصواب من الجوانب القائمة على دقة الملاحظة ودقة الربط بينه وبين تفاعيل نهايات أشطر أبحر بعينها، ويجانبها فى حالة أن ينظر إلى التدوير على أنه ظاهرة خاصة بالوزن فقط دون بقية عناصر تكوين الشعر، إذ نراها تناقض نفسها فتنفى وقوعه فيما ينتهى، من التفعيلات، بوتد مثل (فاعلن) (مستفعلن) (متفاعلن) وتثبت وقوعه بكثرة، وهو الحادث بالفعل، فى مجزوء الكامل

---

[٢٢٤]- العمدة – ص١٧٧-١٧٨.

[٢٢٥]- قضايا الشعر المعاصر – ص١١٤.

ومجزوء الرجز[٢٢٦] وهما منتهيا تفعيلة الشطر الأول بـ (متفاعلن – ومستفعلن)، وقد يتساءل البعض عن عدم استساغة وقوع التدوير في كل من الوافر والرمل على سبيل المثال على كونهما غير منتهيين بوتد؟ ويكون الرد بأن التدوير ليس ظاهرة عروضية بحتة، وإنما هو ظاهرة دلالية نحوية إيقاعية في آن واحد، ولا يعد مجرد توالي الحركة والسكون وما ينتجانه من أسباب وأوتاد هو المفسر لظاهرة خطيرة في إيقاع الشعر العربي كالتدوير ونحن إذا جزمنا بأن التفعيلة السباعية كتفعيلة الخفيف "فاعلاتن" أو تفعيلة مجزوء الكامل "متفاعلن" أو مجزوء الرجز "مستفعلن" بامتدادها ذلك تستوعب أكبر قدر من الكلمات مما يسوغ وقوع التدوير بها على حين تعجز تفعيلة شطر البسيط (فاعلن) عن ذلك الاستيعاب نكون كمن يفسر الماء بعد اللأي بالماء، إذ إن متفاعلن هي عينها، بأحرفها السبعة، تفعيلة الكامل التام، ومستفعلن أيضا تفعيلة الرجز التام، وهذان بحران نادر فيهما وقوع التدوير ومثلهما مجزوء الرمل (فاعلاتن) والهزج (مفاعيلن) والمقتضب (مستفعلن) وكل من المجتث والمضارع (فاعلاتن) إلى آخر هذه الأبحر منتهية الشطر الأول بتفعيلة سباعية ومما يعضد ظني ببعد جانب الوزن تماما عن هذه الظاهرة نطق الشاعر أو الملقي للبيت المدور كله دفعة واحدة فلم نجد شاعرًا وقف عند الشطر الأول محدثا فجوة بين أحرف الكلمة الواقعة بين الشطرين، وإنما هو يحدث نوعًا من الالتحام بين التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتفعيلة الأولى من الشطر الثاني، فيكون حاكمه الإيقاع لا الوزن، ولو تصورنا الشعر قائما على التكتلات الوزنية لما أصبح شعرًا، وإنما يصبح لونا من الهندسة الموسيقية الخالية من الحياة، ولكن انسيابية البحر هي المسبب لتمادي الشاعر وراء التركيب والمعنى دون الوزن فالغالب أن يتم

---

[٢٢٦]- المرجع نفسه – ص١١٤.

أو التوكيد كقوله:

وأخصبت فى المنفى وما كنت مجدبا وفى النفى خصب العبقرى السميدع[٢٥٨]

ومن أمثلته أيضا قوله:

كذاك أخلاقه كانت وما عهدت بعد النبوة أخلاق تحاكيهـــــا[٢٥٩]

ثوى بالأمس فيك علا ومجـد وأنت اليوم مثوى للعلـــــوم[٢٦٠]

أتمشى به شم الأنوف عداتــه ورب الحمى يمشى بأنف مجدع[٢٦١]

يا مرسل الأمثال يضر بهـــا قد عز بعدك مرسل المثـــل[٢٦٢]

وقد ترد الكثافة الإيقاعية للتذييل من احتوائه للشطر الثانى بأكمله أو لجزء منه يتعدى الكلمة أو الكلمتين كقوله:

وما استبد برأى فى حكومته إن الحكومة تغرى مستبديها[٢٦٣]

وكقوله أيضا:

وما هدم التجريب رأيا بنيته ولا زالت الأراء تبنى وتهدم[٢٦٤]

وقد تأتى الأهمية لهذا اللون من التذييل إذ كان فى مطلع قصيدة كقوله:

قلم إذا ركب الأنامل أو جرى سجدت له الأقلام وهى جوارى[٢٦٥]

أو نثروا عليك نوادى الأزهــار وأتيت أنثر بينهم أشعــــارى[٢٦٦]

---

[٢٥٨]- الديوان ص١٢٧.
[٢٥٩]- الديوان ص٩٤.
[٢٦٠]- الديوان ص١٠٧.
[٢٦١]- الديوان ص١٣٠.
[٢٦٢]- الديوان ص٤٧١.
[٢٦٣]- الديوان ص٩١.
[٢٦٤]- الديوان ص٧٣.
[٢٦٥]- الديوان ص١٥٠.
[٢٦٦]- الديوان ص٤٦٥.

هذا وقد يختلط على بعض الناس باب التذييل مع باب الإيغال – والتكميل والتمكين وقد أشار ابن أبى الاصبع إلى مثل ذلك وأوضح الفرق بما لا يترك مجالا للشك[٢٦٧]

وقد تبين لنا ضعف الأثر الموسيقى للتذيل قياسًا إلى أثره الدلالى وبخاصة حين يرد فى مطالع القصائد.

ب- موسيقى المقاطع "التصدير"

وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافى الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذى يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة[٢٦٨] ويأخذ التصدير عدة أشكال أولها.

(----) ________ * ________ (----)

وأكثر شواهد اللون ثراء ما كان لفظاه على صيغة واحدة كقوله:

كفانى ما لقيت من لوعة الأسى وما نابنى يوم الأمام كفانى[٢٦٩]

وهذا اللون على قلته فى الشعر العربى بعامة وعند حافظ بخاصة إلا أن له أثرا إيقاعيا جميلا إذ يطرق تكتل واحد أذن المستمع بشكل منتظم فى طرفين متوازيين توازيا مكانيا بديعا ومن أمثلته لدى حافظ أيضا قوله:

قال الرئيس ومن ذا يقول بعد الرئيس[٢٧٠]

قالوا صدقت فكان الصدمة ما قالوا ما كل منتسب للقول قوال[٢٧١]

أى رجال الدنيا الجديدة مهلا قد شأوتم بالمعجزات الرجالا[٢٧٢]

---

[٢٦٧]- انظر – تحرير التحبير – ص٣٩١، ٣٩٢.

[٢٦٨]- العمدة – جـ٢ – ص٣.

[٢٦٩]- الديوان ص٤٩٨.

[٢٧٠]- الديوان ص١٠٤.

[٢٧١]- الديوان ص٥.

[٢٧٢]- الديوان ص٣١٢

سلام على الإسلام بعد محمـــد سلام على أيامه النضــــرات[٢٤٤]

بدأ الممات يدب فى أترابـــــى وبدأت أعرف وحشة الأحباب[٢٤٥]

كم مربى فيك عيش لست أذكره ومربى فيك عيش لست أنساه[٢٤٦]

فجمال التذييل هنا سببه مسببان أولهما ترديد كلمة المطلع ذاتها فى مســتهل الشطر الثانى، وثانيهما كونه فى مستهل القصيدة إذ يشكل بــذلك مســارها وبخاصة إذا علمنا أن البيتين الأولين فى مضمار الرثاء والبيت الأخير فــى مضمار الشكوى، فالحزن هو المسيطر على الشاعر ومعنى استهلاله القصيدة بهذا المعنى أنها كلها ستتلفع بيفاع من الحزن القاتم المؤسى، وهــو يتصــل بظاهرة التكرار الشكلى من حيث مجيئه فى نهاية التركيب المكتفى بنفســه، تحقيقا لمفهوم هذا التركيب أو منطوقة، فدوره لا يتأتى من الترديد وإنما من اتصاله بالدلالة السابقة عليه، فهو ضابط لها، ومحكم إغلاقها[٢٤٧] ومن شواهده فى حشو القصائد ما يتعلق بالنفى كقوله:

ومالى صديق إن عثرت أقالنـــى ومالى قريب إن قضيت بكائى[٢٤٨]

لم يرع فى طاعة المولى خئولته ولا رعى غيرها فيما ينافيها[٢٤٩]

ففى تكرار النفى مرة ثانية نوع من تأكيد ما ورد فى صدر البيت من حكــم، وقد يتعلق معنى التذييل بمعنى الحضور كقوله:

يختال ما بين الســطور كضيغم يختال بين عوامــــل وشفار[٢٥٠]

---

[٢٤٤] – الديوان ص٤٥٨.
[٢٤٥] – الديوان ص٥٦٠.
[٢٤٦] – الديوان ص٤٣٤.
[٢٤٧]– فصول – حافظ وشوقى جــ٢ – ص٥٢ – التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ د/محمد عبدالمطلب.
[٢٤٨]– الديوان ص٤٩٨.
[٢٤٩]– الديوان ص٨٧.
[٢٥٠]– الديوان ص١٥٠.

أو الاستفهام كقوله:

أين الشباب الذى أودعت نضرته   أين الخلال – رعاك الله والشيم[٢٥١]

أو بالغاية كقوله:

فلن يعيب حصيف الرأى زلتـــه   حتى يعيب سيوف الهند نابيها[٢٥٢]

أو لإظهار النوع كقوله:

حمى يتهادى النيل تحت ظلالـــــه   تهادى خود فى رداء مجـــــزع[٢٥٣]

وتصون معنى ربـــــــــــــه   صون اللآلى فى المحـــــــار[٢٥٤]

مواقعها فى الشرق والشرق مجدب   مواقع صيب الغيث فى كل بلقع[٢٥٥]

ومثل ذلك اللون فى ديوان حافظ كثير وهو يأخذ هذا الشكل:

(----) ————— * (----) ——————————

وهناك منه شكل آخر يأتى التذييل فيه فى حشو الشطر الثانى متخذا لنفســه هذا الشكل:

(----) ————— * ————— (----) —————

وأمثلته أيضا عند حافظ كثيرة فمنه ما يتعلق بمعنى الحكمة كقوله:

وشقيت منه بقربه وبعاده   واخو الشقاء إلى الشقاء موفق[٢٥٦]

أو الاستعطاف كقوله:

فاشرق على تلك النفوس لعلها   ترق إذا أشرقت فيها وتلطف[٢٥٧]

---

[٢٥١]– الديوان ص٤٧٧.
[٢٥٢]– الديوان ص٨٦.
[٢٥٣]– الديوان ص١٢٨.
[٢٥٤]– الديوان ص١١٥.
[٢٥٥]– الديوان ص١٢٠.
[٢٥٦]– الديوان ص٤٢.
[٢٥٧]– الديوان ص٢٢.

٢ بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا

٤٠ ومضاء يريك حد قضاء اللـــــه يفرى متنا ويحطم نابا

٦١ ومشى يحمل اللواء إلى الحق ويتلو فى الناس ذاك الكتابا

٦٦ عجزت حيله الشباك وكان الشرق للصيد مغنما مستطابـا[٢٣٩]

وميزة التدوير بالتشديد أنه يقوى المنطقة الوسطى بـين الشـطرين بحيـث يصعب تماما الفصل بأى شكل من الأشكال بينهما وهذا عينه ما حدث مـع بيتى بحر البسيط المداخلين:

يبنى ويهدم فى فى الشعر القديم وفى الشـ ـعر الحديث فنعم الهادم البانى

أرى رجالا من الدنيـــــا الجديدة فى الـد نيـا القديمة تبنى خير بنيان[٢٤٠]

فما دفع حافظا إلى التدوير هنا دافع فنى، وذلك لهبوط البيتين إلـى درجـة نثرية أو قريبة منها جعلته يكرر الكلمة موضع التداخل (الـدنيا – الشـعر) لتحمل فى موضع التضعيف منها عبء وقوع التدوير غير المريح فى بحـر البسيط عليها، ولم تأت عدم الراحة للتدوير مع البسيط سوى سعة المسـاحة الإيقاعية للشطر مما يعطى الفرصة لإتمام المعنى مع تمام الـوزن خلافـا للكامل المجزوء أو الخفيف التام، كما أن بالبسيط حدة لا تمشى مع الليونـة الواجب توفرها فى موضع التدوير.

كما يكثر حافظ من شطر الكلمة بين شطرى بيته المدور مع بحـر الخفيـف بالذات، وهذا أمثلته كثيرة فى ديوانـه ولا تخفـى علـى مبتغـى المعرفـة والاطلاع،[٢٤١]

أما عن بقية الأبحر التى وقع بها تدوير فهى على قلتها لم تخضـع لدرجـة معينة فى اختيار أحرف التداخل، كما لوحظ أن حافظا كان يلقى بعبء جمال

[٢٣٩]– الديوان ص٥٣٢.
[٢٤٠]– الديوان ص١٣٦.
[٢٤١]– انظر صفحات، ٢٢٠ – ٢٢٨ – ٢٢٩ – ٢٥٢ – ٢٥٣ – ٢٥٩ – ٢٦٠– ٢٨٤ – ٣١١ – ٣١٢ –٣١٣

الإيقاع فى البيت المدور كله على القافية إذ لم يلجأ إلى أى لون فنـى مـن ألوان التشكيل الإيقاعى كالتصدير، أو التقسيم أو المماثلة أو غيره مما أفقـد معظم أبياته المدورة الكثير من الفنية فى الإيقاع الداخلى، وقرب بعضها من نثرية مخلة.

موسيقى المطالع والمقاطع وأثرها فى الإيقاع:

أما المقاطع فلأنها وعاء كل عناصر القافية أو بعضها وتأتى أهميتهـا مـن كونها مصدر موسيقى له ثقله فى البيت عامة فهى بمكانها ومكانتهـا أكثـر تأثيرا فى موسيقى البيت بخلاف المطالع المتخيرة لصدارة البيت والتـى لا يظهر لها تأثير شديد فى صلب التكتل الموسيقى للبيت وإن كـان تأثيرهـا يتجلى فى جوانب أخرى

أ- موسيقى المطالع: التذييل

وهو أن يذيل المتكلم كلامه بجملة يتحقق فيها ما قبلها من الكلام وتلك الجملة على قسمين:

قسم لا يزيد على المعنى الأول، وإنما يؤتى به للتوكيـد والتحقيـق وقسـم يخرجه المتكلم مخرج المثل السائر ليحقق به ما قبله"[٢٤٢] فالتذييل إذن "يطلق على نوع من ترديد اللفظ خاص، يتمثل فى استعمال اللفظ فى صدارة البيت، وتكراره فى حشوه، فاللفظ المستعمل أولا يحتل دائما وأبدًا الصدارة، والثانى يرد فى الحشو فى مواطن مختلفة من مثال إلى آخر[٢٤٣]

وغالبا ما يقع التذييل فى حشو القصيدة ولكن إذا جاء فى مطالعها فيكـون تأثيره الدلالى أكبر إذ إنه يحتل بتلك الصدارة مكانة لها تأثيرها المشترك فى المعنى والموسيقى على السواء ومثل ذلك قوله:

---

[٢٤٢]- تحرير التحبير - ص٣٨٧.
[٢٤٣]- خصائص الأسلوب فى الشوقيات - ص٩٢.

وعدلتم فملكتم الـــــد نيـــــا وفى العدل الكفاية[٢٣١]

أو كقوله

١٢ فتضعضع النسوان، والنسوان ليس لهن منه

١٧ فلذاك خافوا بأسهن وأشفقوا من كيدهنـــــــه[٢٣٢]

كما يندر أن يقسم التدوير الكلمة إلى نصفين كقوله

٢ ماذا دهاك وفوق ظهـــــ ـــرك مربض الأسد الهصور

٩ حسدتك حين رأتك وجـــ ـــدك ثم كالفلك المنـــــــير

١٠ والعين مثل السهم تنـــــ ـــفد فى الترائب والنحـــور[٢٣٣]

فبتأمل المجموعة الأولى، مجموعة الحرف، نجد أنه قد يسوغ الوقوف علـــى الحرف المتبقى من الكلمة وقفة دلالية خفيفة غير معتبرين الوزن أو محتسبين له حسابا وبخاصة فى الأبيات الأربعة الأولى إذ تأتى السكتة الخفيفة مع تمام الدلالة، ولكن لن يكون من المستساغ الوقوف على مجموعة الحرف المشدد فى موضع التداخل ولا حتى على نهاية الكلمة وذلك لأن الحـــرف موضـــع التداخل قد أنشأ بوقوع التشديد عليه صراعا بين الشـــطرين يصـــعب معـــه التوقف بأى شكل من الأشكال، ومثل ذلك فى درجة الصعوبة الوقوف علـــى نهاية الشطر الأول من المجموعة الأخيرة، وذلك لأن التفعيلتين المتـــداخلتين قد اقتسمتا الكلمة فشطرتاها نصفين محدثتين بذلك لونا من الاندماج الـــدلالى المقصود والذى يتعذر معه أى لون إيقاعى سوى التمادى إلى آخر البيت أما مع بحر الخفيف فيندر أن يختار حافظ "أل" موضعا للتدوير كقوله.

---

[٢٣١]– الديوان ص٣٩٧.

[٢٣٢]– الديوان ص٤٠١، ٤٠٢.

[٢٣٣]– الديوان ص٤٩٣، ٤٩٤.

٣٢ أمن العدل أنهم يردون الـــ ـــماء صفوا وأن يكدر وردى

٣٣ أمن الحق أنهم يطلقون الـــ ـــأسد منهم وأن تقيد أســدى[٢٣٤]

ومثله: لنت (والشمس)، (والضحى) والليالى لـ عشر (والفجر) غير راعى النمل[٢٣٥]

فانت مع شعورك بقوة منطقة التداخل حيث الوقوف على أل القمريـــة إلا أن مانعا دلاليا يمنعك من ذلك الوقوف وبخاصة أن لـــ (أل) هنا قيمتها التابعـــة من كونها تميز الكلمة موضع التداخل بالتعريف،، إلا أن أمرين يلحظان مع استعمال حافظ لأحرف التدوير فى بحر الخفيف وهما كثرة وقوع الحـــرف المضعف فى موضع التدوير، أو أقسام الكلمة بين التفعيلتـــين المتـــداخلتين،

فمثل الأول قوله:

٥ شمتوا كلهم وليس من الهمة أن يشمت الورى فى طريد

١٠ ذاك (عبدالحميد) نخرك عند الله باق إن ضاع عند العبيد[٢٣٦]

ومثل ذلك قوله:

٥ وعرفت اليقين وانبلج الحق لعينيك ساطعا كالشـــــــهاب

٧ هل أتاك اليقين من طرق الشك فشك الحكيم بدء الصـــواب

١٠ يقرع النجم سائلا ثم يرتد إلى الأرض باحثا عن جـــــواب

١٢ عاش ما عاش لا يليق على الأيام ولم يلن للصعـــــــــاب[٢٣٧]

ومثله قوله:

١٨ خلق مثلما شقت أريج الزهر جادته زورة الوسمـــــــــى

١٩ واهتزاز للعرف مثل اهتزاز السيف فى قبضة الشجاع الكمى[٢٣٨]

ومثله أيضا:

---

[٢٣٤]– الديوان ص٤٠٦.

[٢٣٥]– الديوان ص٢٠٢.

[٢٣٦]– الديوان ص٣٥٧، ٣٥٨.

[٢٣٧]– الديوان ص٤٩٥، ٤٩٦.

[٢٣٨]– الديوان ص٥٠٦.

وبالنظر فى الجدول السابق تتضح لنا الحقائق التالية:

١- انفراد الخفيف كعادته بصدارة ما دور من شعر حافظ بل، واحتلاله لنصف ما استخدمه حافظ من أشعار مدوره نفسًا واتجاها تقريبا (٤٩,٩١% : ٥١,٤٢%) ليؤكد بذلك انسيابيته وصلاحيته للتدفق المستمر للمعانى داخل البيت الواحد.

٢- احتلال مجزوء الكامل للمرتبة الثانية بفارق بسيط جدًا عن الخفيف نفسًا وفارق ليس هينا اتجاها وذلك لما لوحظ من كثافته الشديدة داخل القصيدة الواحدة حتى لتشعر أن حافظ يصب قصيدته فى قالب شبه موحد يساعده على ذلك كون البحر مجزوءًا مما يضيق المساحة الزمنية للبحر فيعطى فرصة للانسياب والتدفق دون اعتبار لحد الوزن.

٣- ندرة ورود هذه الظاهرة فى بقية الأبحر إذ لا تكاد تمثل ظاهرة على الإطلاق فى الأبحر الواردة بترتيبها فى الجدول.

٤- انعدام هذه الظاهرة فى أبحر (الطويل – الرمل – الوافر التام – السريع – الرجز – المديد) وفى غرضى (الغزل والشكوى).

٥- يعد شيوع التدوير فى البحرين الأولين، وعدم طواعية الأبحر الخمسة الأخيرة له وانعدام طواعية أبحر بعينها له أيضا مظهرا من مظاهر الأخذ بمعايير ذوقية بعينها تتمشى مع روح عصر حافظ الذى كان يحياه وبخاصة حين نربط الظاهرة بالغرض المنشأة من أجله والبحر المصاغة عليه إذ نجد تفوق مجزوء الكامل فى أغراض (الرثاء – والسياسات – والمدائح والإخوانيات) وهى أغراض تحتاج بطبيعتها لغنائية أكثر تتمشى مع خفة مجزوء الكامل، أما الخفيف فى الاجتماعيات والوصف وهما غرضان يحتاجان إلى سعة صدر البحر وانسيابيته وهذا ما كان.

طريقة حافظ فى التدوير:

بقى لنا أن ننظر فى طريقة حافظ الغالبة عليه فى تقسيم الكلمة موضع التدوير، وذلك لتبين الأحرف التى ينهى بها شطره الأول وبخاصة أنها لابد أن تكون قوية وظاهرة لا لأنها موضع وقف، ولكن لأنها موضع تركيز فى الإنتشاد فنطق البيت جملة يقتضى من الشاعر أن يضغط على مناطق منه بعينها، من أهم هذه المناطق منطقة التداخل، وهذا يستلزم أن يكون الحرف موضع التداخل عالى النبرة ظاهرًا ولتلمس هذا ينبغى أن نسوق بعض الشواهد لنرى الأحرف الأكثر دورانا مع ظاهرة التدوير،

فى مجزوء الكامل يكثر أن يتبقى من الكلمة موضع التدوير حرف واحد يرد فى الشطر الثانى كقوله:

٢	يا مصر قد أودى فتـــا	ك/ ولا فتى إلا علـــى
٣	قد مات نابغة القضـــا	ء/ وغاب بدر المحفـــل
٤	وعدا القضاء على القضـا	ء/ فصابه فى المقتـــل
٥	حلال عقد المعضـــــلا	ت/قضى بداء معضـــل
١٠	يا لابس الخلق الكريـــــ	ـــم/المطمئن الأمثـــل
١٢	يا راميا صدر الصعـــا	ب/رماك رامى الأجـدل
١٣	يا حافظا غيب الصديـــ	ـــق/ويا كريم المقـــول
١٦	تسعى وراء الباقيـــــا	ت/الصالحات وتعتلـــى
١٨	ادركن علم الآخريــــــ	ـــن/وحزت فضـــل الأول
٢٤	أبكى بكاء الثاكـــــلا	ت/وأصطلى مـــا أصطلى
٢٥	لم يبق لى يوم الفقيـــــ	ـــر/عزيمة لم تفـــلل
٢٨	لم يدر ما قصم الظهـــو	ر/ولا انخزال المفصـــل
٢٩	يا قبر ويحك ما صنعـــــ	ـــت/بوجهه المتهـــلل
٣٣	لهفى عليها فى الطــــرو	س/تسيل سيل الجـــدول
٣٤	لهفى عليها فى الجــــدا	ل/تحل عقد المشـــكل
٣٥	لهفى عليها للرجـــــا	ء/وللعفـــــاة السؤل[٢٣٠]

ويندر أن يقع التدوير مع حرف مشدد فى مجزوء الكامل كقوله:

---

[٢٣٠]- الديوان ص٣٩٦.

المعنى الوزن لا أن يتم الوزن المعنى بدليل وقوع التدوير الذى يتم به وزن الشطر الأول دون معناه، فهل يستطيع قارئ لبيت حافظ القائل

أرى رجـالا من الدنيـا الجـديدة فى الدنيـا القديمـة تبنى خـير بنيـان[٢٢٧]

متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن

هل يستطيع أن يقف على تشديدة دال (الدنيا) مؤثرا الوزن على المعنـى؟ – لن يقبل منه ذلك، ولن يقبل منه أن يقف عند أى موضع آخر مـن الشـطر الثانى، ولكن المقبول فقط أن يقرأ البيت كله دفعة واحدة وذلك لأن منطقـة التداخل قد جعلت البيت كله كتلة إيقاعية واحدة، على الرغم من طوله ونحن حين ننطق البيت كله يحتاج منا ذلك نفسًا طويلا يملأ زمن البحر البسيط كله، لهذا السبب، أعنى الامتداد الزمنى للبحـر، ولكـون تفعيلتيـه المتـداخلتين مختلفتان (فاعلن – مستفعلن) ولكونه بعيدًا تمام البعد عن الخفـة والليونـة المعهودة فى كل من الخفيف ومجزوء الكامل ندر فيه التـدوير مثلـه مثـل الطويل والكامل التام نظرا لاتساع الشطر للمعنى أما ضيق المـدة الزمنيـة لمجزوء الكامل "وخفة وطلاوة ولين الخفيف وصلاحيته للمنثور من الكـلام وللمختلف من المعانى[٢٢٨]. جعلتهما أصلح الأبحر فى الشعر بعامـة وعنـد حافظ بخاصة للتدوير، ولا يحكم البيت المدور فى الإلقـاء ذلـك الميـزان العروضى، وإنما يحكمه، بل ويتحكم فى مساره ما يسمى بالميزان الإيقاعى وهذا الميزان الإيقاعي عبارة عن "مجموعة من العناصر الإيقاعية التى لهـا وزن جزئى معين ووزن جملى معين وتستغرق مددا جزئية ومـدة جمليـة معينة ولها بداية ونهاية وقيم حركية مضبوطة لا تفويت فيهـا ولا تفـريط وينسج الكلام كله على منوالها، وهى قيم من الكميات والكيفيات لا تنقص ولا

[٢٢٧]– الديوان ص١٣٦.
[٢٢٨]– انظر – سليمان البستانى – إلياذة هوميروس – الشرح الأدبى – ص٩٣. وكذلك علم العروض – عمر توفيق سفر أغا – ص٨٧.

تزيد كما يزيد حجم البحر أو ينقص أو كما تزيد التفعيلة أو تنقص. فإذا تقرر هذا وثبت وراعينا تفاوت أحجام الإيقاعات أمكن أن يستوعب الإيقــاع بيتــا كاملا أو شطرا أو تفعيلة وأمكن للبيت أن يتسع لــدورة إيقاعيــة واحــدة أو دورتين أو أكثر بشرط أن يتقيد الشاعر بوحدة الميــزان. ولا عليــه إلا أن يسوى بين الأبيات فى عدد ما تتضمنه من الدورات الإيقاعية[٢٢٩]

وبالنظر لظاهرة التدوير فى شعر حافظ يتبين لنا حفاظ حافظ علــى بعــض مسلمات الموروث الشعرى إذ احتلت هذه الظاهرة عنده نسبة (١٠,٦٨% : ٢٥,٢٧%) وهى النسبة التــى تقابــل عــدد (٦٢٣ بيتــا : ٧٠ قصــيدة ومقطوعة) وهى نسبة بالمقارنة بقدامى الشعراء ومحدثيهم ليست قليلة بالمرة ولكن لوحظ تفاوت تواترها كثرة وقلة بالنسبة للأبحــر والأغــراض علــى السواء كما يوضح الجدول التالى:

البحر / الغرض	الخفيف	م الكامل	الكامل التام	البسيط	المتقارب	المجتث	م الوافر	المجموع	النسبة للغرض%
المراثى	٩/٨٢	٥/٨٣	١/١					١٥/١٦٦	١٢,١١
السياسات	٥/٥٦	٤/٦٤					١/١	١٠/١٢١	١٠,٦١
الاجتماعيات	٨/٧٥	٤/٤١						١٢/١١٦	١٤,٥١
المدائح	٦/٤٢	٥/٦٨	٣/٣	١/٢				١٥/١١٥	٧,٤٣
الإخوانيات	١/٣	٣/٤٠			٣/٤	١/١		٨/٤٨	١٢,٤٣
الوصف	٥/٤٤	١/٢						٦/٤٦	١٢,٩٩
الهجاء	١/٥	١/١	١/١					٣/٧	٢٩,١٦
الخمريات	١/٤							١/٤	٦,٧٧
المجموع	٣٦/٣١١	٢٣/٢٩٩	٥/٥	١/٢	٣/٤	١/١	١/١	٧٠/٦٢٣	
النسبة للمجموع الكلى %	٥,٣٣	٥,١٢	٠,٠٨	٠,٠٣	٠,٠٦	٠,٠١	٠,٠١		
النسبة للبحر %	٣٢,٢٦	١٩,١١	٠,٣١	٠,٢٣	١,٥٢	٠,٥٣	٠,٢٦	١٠,٦٨	

[٢٢٩]– العروض والقافية بين النظرية والتطبيق – د/صالح اليظى – ص١٨٥.

فليس خافيا تأثير ذلك اللون على موسيقى البيت كله، أما ما كان ناقصا، أى ما اتفق لفظه الأول مع لفظه الأخير جذرًا، وتباينا اشتقاقا فأمثلة لدى حافظ كثيرة جدًا[٢٧٣] ومنه قوله:

ولا تستشر غير العزيمة فى العلا	**فليس سواها ناصح ومشير**[٢٧٤]
صدق الذى قد قال فيه وحسبه	**أن الزمان لما يقول مصدق**[٢٧٥]
أرضيت ربك إذ جعلت طريقه	**أمنا وفزت بنعمة الرضوان**[٢٧٦]
نصلت سياستهم وحال صباغها	**ولكل كاذبة الخضاب نصول**[٢٧٧]
فاطلعها شوقية لو تنسقت	**مع النيرات الزهر خصت بمطلع**[٢٧٨]
نكبوا وأقفرت المنازل بعدهم	**لو كنت حاضر أمرهم لم ينكبوا**[٢٧٩]
لقد ظفر الأتراك عدلا بسؤلهم	**ونحن على الآثار لاشك نظفر**[٢٨٠]

يخرج هذا فى هذا النوع من التصدير فى شكل وحدة منغلقة نقطة النهاية فيه هى نقطة البداية[٢٨١] ويعضد من الموقف الموسيقى للتصدير، كما سلف أن ذكرنا، كون الكلمة الثانية، وهى حاجة الموقع الثابت محتوية لكل المقومات الموسيقية للقافية، أما ثانى ألوان التصدير فيأخذ هذا الشكل:

________ (----) * ________ (----)

---

[٢٧٣]- انظر الديوان صفحات (١٣٣ - ١٤١ - ١٤٥ - ٣٤١ - ٣٥١ - ٥٠١ - ٧٣ - ٩١)
[٢٧٤]- الديوان ص٣٣.
[٢٧٥]- الديوان ص٤٣.
[٢٧٦]- الديوان ص٤٤.
[٢٧٧]- الديوان ص١١٢.
[٢٧٨]- الديوان ص١٢٢.
[٢٧٩]- الديوان ص٣٣٨.
[٢٨٠]- الديوان ص٣٥٦
[٢٨١]- خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص٨٨.

ومنه التام كقوله:

إذا سار في يوم الوغى مال منكب	من الأرض والأطواد وانهال منكب
له من رءوس الشم فى البر مركب	ومن ثائر الأمواج فى البحر مركب[٢٨٢]
له فى كل يوم فى رضا الله موقف	وفى ساحة الإحسان والبر موقـف[٢٨٣]
ملأ الشرق حكمة وأقامـــــا	فى ثنايا النفوس أنى أقامـــــا[٢٨٤]

ومثل هذا اللون غير قليل فى ديوان حافظ[٢٨٥] وهذا لون سلف لنا أن تناولنـا أثره الصوت/دلالى فى حديثنا عن القافية الوسـطى إذ إن أثـره الإيقـاعى واضح وبخاصة أنه يأتى فى مواقع لها حساسيتها من البيت الشعرى ومـن هذا الشكل ما جاء ناقصا كقوله:

أبرئ عنه يعفـــــو مذنب	كيف تسدى العفـو كف المذنب[٢٨٦]
توليت الأمور فتى وكهـــــلا	فلم يبلغ مداك فتى وكهـــــل[٢٨٧]
فذلك سيف سله الله قاطـــع	فأيان يضرب يفر درعا ويقطـع[٢٨٨]
واردد على ملك القريض جماله	تصنع بصاحبك القديم جميـــلا[٢٨٩]
تهرول للمولى الكريم معظمـــا	وكم هرول الساعى إليك وعظما[٢٩٠]

وأمثلة ذلك اللون من الكثرة بحيث لا يسهل حصرها، ويعـد التلـوين فـى الاشتقاق بين اللفظتين شكلا من أشكال التلوين الصوت/دلالى أيضا إذ لابـد من وجود فارق ولو ضئيل على المسارين، ولكن هذا الفارق لا يخفى بروز الإيقاع وبهذا النوع من التصدير يمثل البيت وحدة شعرية منفتحة فى بدايتها

---

[٢٨٢]- الديوان ص١٧.
[٢٨٣]- الديوان ص٢٣.
[٢٨٤]- الديوان ص٦١.
[٢٨٥]- انظر الديوان صفحات (٥٣ – ١٦ – ٤٨٣ – ١٠١)
[٢٨٦]- الديوان ص٣٩.
[٢٨٧]- الديوان ص٦٩.
[٢٨٨]- الديوان ص١٢٦.
[٢٨٩]- الديوان ص١٧٢.
[٢٩٠]- الديوان ص٥٢.

منغلقة فى موطنين: آخر الصدر، وهو نهاية لها أولى، وآخر العجز، وهو نهايتها الثانية[٢٩١]

أما اللون الثالث من ألوان التصدير التى ذكرها "ابن المعتز" فهو ما وافقت آخر كلمة من البيت بعض ما فيه بهذا الشكل غالبا،

(----) ———— (----) ————————

وهذا اللون يختص بالعجز إذ يمثل العجز بمفرده وحدة منغلقة وقد اعترض ابن أبى الإصبع على ذلك اللون محتجا بأن ذلك لا يتمشى مع كلمة التصدير التى تعنى وجوب ورود الكلمة الأولى فى صدر البيت فقال "فإنها لو كانت فى العجز لم يسم تصديرا لأن اشتقاق التصدير من صدر البيت فلابد من زيادة قيد فى التعريف يسلم به من الدخل بحيث يقول "بعض كلمات البيت فى أى موضع كانت من حشو صدره"[٢٩٢] وبهذا يكون شكله

(   ) ———————— ———— (   ) ————

وقد استعمل حافظ الشكلين ببراعة شديدة فأثرى إيقاعه الثراء المطلوب دونما حسبان لمسميات أصحاب البديع فمن الشكل الأول عنده قوله:

(عباس) والعيد الكبير كلاهما	متألق بإزائه متألق[٢٩٣]
وتوسموهم فى القيود فقائل	هذا فلان قد وشى بفلان[٢٩٤]
تمنى لو يقر على أبى	تذل له الخطوب ولا يذل[٢٩٥]
وكنت لكل مسكين وقاء	وأهلا حين لم تنفعه أهل[٢٩٦]
أنساك حبك طه أنه بشر	يجرى عليه شئون الكون مجريها[٢٩٧]
يا من صدفت عن الدنيا وزينتها	فلم يغرك من دنياك مغريها[٢٩٨]

[٢٩١]– خصائص الأسلوب فى الشوقيات – ص٨٨.
[٢٩٢]– تحرير التحبير ص١١٧.
[٢٩٣]– الديوان ص٤٣.
[٢٩٤]– الديوان ص٤٧.
[٢٩٥]– الديوان ص٦٨.
[٢٩٦]– الديوان ص٦٩.
[٢٩٧]– الديوان ص٨١.

وأستأذنت ومشـت بالدف واندفعت　　تشجى بألحانها ما شاء مشجيها[٢٩٩]
أنى التقينا التقى فى كل مجتمـع　　أهل بأهل وإخوان بإخـــوان[٣٠٠]

وعلى الشكل الثانى قوله:

كم ذا يكابد عاشق ويلاقـــى　　فى حب مصر كثيرة العشـــاق[٣٠١]
وإذا النوال أتى ولم يهرق لــه　　ماء الوجوه فذاك خير نـــوال[٣٠٢]
وتذوقوا معنى الحياة فإنهـــا　　فى مصر ألفاظ بغير معانـــى[٣٠٣]
نفسى على شوق لمدح أميرها　　ويراعتى بين الأنامل أشـــوق[٣٠٤]
يا عيد ليت الذى أولاك نعمتـه　　بقرب صاحب مصر كان أولانى[٣٠٥]
فإذا رزقت خليقة محمـــودة　　فقد اصطفاك مقسـم الأرزاق[٣٠٦]

ويبقى أن نذكر أن التصدير بهذا الشكل من مواطن الثقل الإيقاعى والتركيز الموسيقى فى البيت الشعرى إذ يعد اللفظ المعتمد فى التصدير بمثابة النـواة الصوت دلالية أيا كان موقعه من البيت فهو رابط قوى بين مطلـع البيـت ومقطعه.

التناص الإيقاعى:

هو ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها فى موضع أو أكثر محتلا مسـاحة واضحة فى النص مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية الـنص وسياقه الإيقاعى العام[٣٠٧]

---

[٢٩٨]– الديوان ص٩٢.
[٢٩٩]– الديوان ص٩٥.
[٣٠٠]– الديوان ص١٣٨.
[٣٠١]– الديوان ص٢٧٩.
[٣٠٢]– الديوان ص٢٧٨.
[٣٠٣]– الديوان ص٤٦.
[٣٠٤]– الديوان ص٤٣.
[٣٠٥]– الديوان ص٢٨.
[٣٠٦]– الديوان ص٢٨٠.
[٣٠٧]– موسيقى الإطار: البنية والخروج – علوى الهاشمى، مجلة كلمات (البحرين) عدد ٩ ١٩٨٨/ ص١٥٠–١٥١.

ويعرف التناص عامة بأنه "تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٣٠٨] أو هو "علاقة حوارية لنص ما بنصوص حاضرة أو غائبة[٣٠٩] – أما التناص الإيقاعى فى معناه العام فيقصد به ذلك النوع من تقاطع النص الشعرى مع نصوص أخرى من جنسه أو من غير جنسه، هذا التقاطع إما أن يكون كليا بحيث يمارس فيه الشاعر سلطة النقل الكلى لنص كامل أو أن يكون جزئيا بحيث يحدث فيه الشاعر تحويرًا بسيطا فى بعض بنى النص المنقول، وهذان اللونان موجودان عند حافظ إذ أجرى عمليه التناص تلك مع كل من القرآن الكريم، والحديث الشريف والشعر العربى قديمه وحديثه وما يهمنا فى ذلك اللون من التناص هو جانبه الإيقاعى الذى يمهد به حافظ لحيوية الحركة فى المشهد المعبر عنه ونحن نعلم أنه "عندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة ومحتفظة – على قدر من التفاوت – بملامحها البنائية فالمتناص (وهو الوحدة التى تنتقل فى عملية التناص) يظل محتفظا إلى جانب العلاقات التى ينشئها مع النص الجديد – بعلاقاته مع فضائه الأصلى تلك التى تشكل بالضرورة أسس دواعى التناص"[٣١٠]

وقد اشتهر حافظ بقوة حافظته من صغره حتى روى عنه بعض أصدقائه أنه كان يسمع قارئ القرآن فى بيت خاله يقرأ سورة الكهف أو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقوله ويؤديه كما سمعه بالرواية التى سمع القارئ يقرأ بها[٣١١]

---

[٣٠٨]– البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد – د/حسن العزفى – ص١٠٦.
[٣٠٩]– معجم مصطلحات العروض والقافية – ص٨٠.
[٣١٠]– سلطة المبدع وسلطة النص – محمود أحمد العشيرى – مجلة إبداع – ص٩١ العدد الخامس مايو ١٩٩٨م.
[٣١١]– صفحة مجهولة من حياة حافظ – عبدالوهاب النجار – مجلة أبوللو – يوليو ١٩٣٣ – ص١٣٢٤.

وهذه القوة فى الحافظة ستكون بمثابة البئر التى يمتح منها حافظ بعض قوالبه المعبرة سلفا والتى لا يتجسم تأثيرها سوى فى الإيقاع وينحسر إبداع حـــافظ الحقيقى فى تحويره للنص الأصلى وصولا لتســويته إيقاعيـــا، وإخضـــاعه لموسيقى البيت، ومن هنا نستطيع تقسيم هذا اللون من التناص عند حافظ إلى قسمين:

التناص الكلى:

وهو لون من المحاكاة الصوتية التامة للراسخ فى ذاكرته النصية وهذا يعـــد قالبا ثابتا يؤخذ من بيئته الأصلية ليوضع فى بيئة جديدة لها نفـــس تكوينـــه الإيقاعى، وهذا قد يقع فى بيت كامل أو فى نصف بيت نحو قوله:

روت قول بشار فثارت وأقسمت وقامت إلى عبدالحميد تحاسبه

(إذا الملك الجبار صعر خـــده مشينا إليه بالسيوف نعاتبـــه)[٣١٢]

فحافظ لم يتصرف فى شئ وإنما نقل البيت من قصيدة بشار إلى قصيدته وكلاهما على بحر الطويل وعلى شاكلة هذا نقله لبيت من قصيدة إسماعيل صبرى التى يقول فى مطلعها:

لو أن أطلال المنازل تنطق ما ارتد حران الجوانح شيق[٣١٣]

فيقول حافظ:

صدق الذى قد قال فيه وحسبـــه أن الزمان لما يقول مصدق

(لك مصر ما ضيها وحاضرها معا ولك الغد المتحتم المتحقق)[٣١٤]

---

[٣١٢]- الديوان ص٣٦٣ – انظر ديوان بشار – ص٣١٧ فى مديح عمر بن هبيرة الزء الأول – شرح الأستاذ/محمد الطاهر بن عاشور – تعليق/محمد رفعت فتحالله ومحمد شوقى أمين –الجزء الأول – طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٥٠م.

[٣١٣]- ديوان اسماعيل صبرى – ص٥٤ ضبط وشرح أ/أحمد الزين – جمع/حسن رفعت – طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٨م.

[٣١٤]- الديوان ص٤٣ وانظر ديوان صبرى – ص٥٨.

فالبيتان على الكامل وما كان من حافظ إلا أن ضمن قصيدته بيت صـبرى المعد سلفاء ومن أمثلة تضمينه لشطر قوله:

وأربو على ذاك الفخور بقولـه (إذا قلت شعرًا أصبح الدهر منشدا)[٣١٥]

فعولن – مفاعلين – فعولن – مفاعلن فعولن مفـاعلين – فعـولن – مفاعلن

وقوله أيضا:

وكم ذا بمصر من المضحكات كما قـال فيها أبو الطيب[٣١٦]

فحافظ فى كل ما سبق ضمن قالبا إيقاعيا معدًا ولم يتصرف فيه قيـد أنملـة وكما ضمن أبياتا أو أنصاف أبيات من الشعر ضمن كذلك آيات من الـذكر الحكيم بدون تصرف كقوله:

نظرا برهام فيها نظـرة فأرى الشك وما ضل اليقين

قال ذا ربى فلما افلـت (قال إنى لا أحب الآفلـين)[٣١٧]

فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن

فحـافظ هنـا ضـمن بيتـه قـول الله تعـالى فـى سـورة الأنعـام

(فلمّا جَنّ عَلَيْهِ اللّيْلُ رَأَى كَوْكَباً قَالَ هَـَذَا رَبّي فَلَمّآ أَفَلَ قَالَ لآ أُحِبّ الاَفِلِينَ)

[سورة: الأنعام – الأية: ٧٦]

فنراه قد أضاف تركيب "إنى" لتسوية موسيقى البيت تمشيا مع تفعيله الرمـل (فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن) ومثل ذلك أيضا قوله:

أهنيك أم أشكو فراقك قاتـلا أيا ليتنى كنت السجين المصفـدا

فلو كنت فى عهد ابن يعقوب لم يقل لصاحبه "اذكرنى ولا تنسنى غدا"[٣١٨]

---

[٣١٥]– الديوان ص١٠. وانظر ديوان المتنبى – ص٢٩٠ – بشرح/أبى البقاء العكبرى – الجزء الأول – دار المعرفة – بيروت – لبنان ١٩٧٨م.

[٣١٦]– الديوان ص٢٥٧ وديوان أبى الطيب ص٤٣ جـ١ (وكم ذا) فى الأصل (وماذا).

[٣١٧]– الديوان ص٢٠٧ .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   لصاحبـ/به اذكرنى/ولا تتـــسنى غدا

فعول – مفاعيلن –فعولن – مفاعلن

نجد هنا أن حافظا قد مهد تمهيدًا واعيا ليحدث نوعًا من التعانق الإيقاعى بين كلامه العادى وبين كلام المولى عز وجل فدمج التركيبين فى تفعيلة واحـــدة هى التفعيلة الثانية من الشطر الثانى ومن الأمثلة التى شـــغل فيهـــا الـــنص القرآنى نصف بيت كامل قول حافظ:

(قتل الإنسان ما أكفـــــــــره)   طاول الخالق فى الكون وسامى[٣١٩]

فعلاتن – فاعلاتن – فعلن   فاعلاتن – فعلاتن – فعلاتن

ومع أن الآية هنا ضمنت بدون افتعال ولا تكلـــف إلا أن نســـبها التركيبيـــة اختلفت قليلا ببعض الزحافات عن نسب بحر الرمل التام التركيبية ومع ذلك تتجلى براعة حافظ تماما فى ذلك اللون من توظيـــف التراكيـــب القرآنيـــة الموزونة عن غير قصد حتى لكأنه يجعلها مقصودة أو شبه مقصودة بتوظيفه إياها بهذه الطريقة فتأمل قوله:

أصبتـــم/تراثـــا/"وألهـــا/كم التـــ   ـــكاثر/" عنا/فسر الـــ/عدا[٣٢٠]

فعولـــن فعولـــن فعولـــن فعولن   فعولن–فعولن–فعولن–فعل

فهناك أربع تفعيلات تشغلها وحدة "ألهاكم التكاثر" فالواو فى البيت ليست من الآية تقابل فاء فعولن الثالثة – والراء من كلمة التكاثر تستأثر بها فاء التفعيلة السادسة فيحدث بذلك نوع من التعشيق الصوتى الإيقاعى بين الكلام العـــادى والنص القرآنى حتى لا تكاد تميز بينهما"

---

[٣١٨]– الديوان ص٣٣.

[٣١٩]– الديوان ص٣٧٩.

[٣٢٠]– الديوان ص١٩٧.

ب- التناص المحور:

وهو لون من التضمين الجزئى الذى يجرى حافظ به تحويرا بسيطا على الأصل ليطوعه لإيقاع بيته وقد كثر هذا اللون عند حافظ وبخاصة فيما ينقله عن كل من القرآن والحديث، وتتجلى فى هذا اللون من التناص براعة حافظ، وحافظ كما نعلم، كان على درجة عالية من الوعى بالعروض العربى أو بإيقاع الشعر فى مفهوم أعم فتأمل قوله تعالى **"وقيل يا أرض ابلعى ماءك وياسماء أقلعى، وغيض الماء واستوت على الجودى"** هود ٤٤. وتأمل تحوير حافظ حين قال:

وإن شئت عنا يا سماء فاقلعى ... ويا ماءها فاكفف ويا أرض فابلعى[٣٢١]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فحافظ حور فى التركيب القرآنى "وياسماء أقلعى" بحذف الواو وزيادة الفاء وذلك لتتماشى إيقاعيا مع تفعيلتى الطويل الأخيرتين من الشطر الأول، وكذلك فعل فى تفعيلتى الشطر الثانى حتى تساوى التكتلات الموسيقية فى الشطرين.

مثل ذلك قوله:

أنت "والشمس" "والضحى" "والليالى الـ ... ـعشر" "والفجر" غير راعى الذمام[٣٢٢]

فهذه أشياء جاءت على سبيل القسم فى النص القرآنى، وكذلك استخدمها حافظ فى نصه الشعرى مخضعا إياها لتفعيلة الخفيف وكثير من شعر حافظ جاء على هذه الشاكلة المرصعة بقوالب وألفاظ قرآنية يجترئ منها:

عملت على نيل الخلود فنلته ... فقل فى مقام الشكر يا رب أوزع[٣٢٣]

تناصا مع قوله تعالى "فتبسم ضاحكا من قولها وقال رب أوزعنى أن اشكر نعمتك" النمل ١٩.

---

[٣٢١]- الديوان ص١٢٧.

[٣٢٢]- الديوان ص٢٠٢.

[٣٢٣]- الديوان ص١٢٥ على الطويل.

فجعلت أمر الناس شورى بينهم وأقمت شرع الواحد الديان[٣٢٤]

تناصا مع قوله تعالى " وأمرهم شورى بينهم" الشورى ٣٨.

إن تأتيا طوعا وإلا فأتيـــــا كرها بلا حول ولا سلطان[٣٢٥]

تناصا مع قوله تعالى " ثم استوى إلى السماء وهى دخان فقال لها ولــلأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين" فصلت ١١.

شاهدت مصرع أترابى فبشرنى بضجعة عندها روحى وريحانى[٣٢٦]

تناصا مع "فروح وريحان وجنة نعيم" الواقعة ٨٩.

أقسم بالله وآلائــــــــــه بعرشه باللــوح بالكرسى

بالخنس الكنس فى سبحهـــــا بالبدر فى مــرآه بالشمس[٣٢٧]

تناصا مع قوله تعالى "فلا أقسم بالخنس، الجوار الكنس" التكوير ١٥.

وقوله "والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها" الشمس ١، ٢.

به الريح نفاحة للوجـــــوه به الشمس نزاعة للشوى[٣٢٨]

تناصا مع قوله تعالى "كلا إنها لظى، نزاعة للشوى" المعارج ١٦.

قربوا الصلاة وهم سكارى بعدما نزل الكتاب بحمكة وجلاء[٣٢٩]

تناصا مع نص القرآن القائل "يا أيها الذين آمنوا لا تقربــوا الصــلاة وأنــتم سكارى" النساء ٤٣.

فقضيناه ولم نحفل بمـــــا سطرت أيدى الكرام الكاتبين[٣٣٠]

تناصا مع قوله تعالى "وإن عليكم لحافظين كراما كاتبين" الانفطار ١١.

ومن أمثلة تأثره بالحديث الشريف قوله:

---

[٣٢٤]– الديوان ص٤٤ على الكامل.
[٣٢٥]– الديوان ص٤٩ – على الكامل.
[٣٢٦]– الديوان ص١٤٠.
[٣٢٧]– الديوان ص٢٩٧.
[٣٢٨]– الديوان ص٢٢٣.
[٣٢٩]– الديوان ص٢٣٩.
[٣٣٠]– الديوان ص٢٤٤.

رسموا بذلك للنواظر جنـــــــة   محفوفة بمكاره الأشعـــــار[٣٣١]

إذ تأثر بقوله صلى الله عليه وسلم "الجنة محفوفة بالمكاره" وكذلك قوله:

لقد شاب من هول القوافى ووقعها   وإتيانه بالمعجز المتمنـــــع

كما شيبت هود ذؤابه أحمــــــــد   وشيبت الهيجاء راس المدرع[٣٣٢]

تناصا مع قوله صلى الله عليه وسلم "شيبتنى هود وأخواتها" والأمثلــة لهــذا الأمر لا تكاد تحصى عند حافظ إذ لم يخل منها غرض حتى الخمريات ذاتها لا تكاد تخلو من كلمة قرآنية أو عبارة دينية، ويهمنا هنا أن حافظ إنما يحور هذا النص المنقول ليتمشى إيقاعيا مع نصه المنظوم حتى لو اضطر للتقديم أو للتأخير أو للحذف أو الإضافة وصولا إلى تسوية البيت إيقاعيا.

---

[٣٣١]- الديوان ص٢٧.

[٣٣٢]- الديوان ص١٢١.

الفصل الرابع

البنية الإيقاعية

وعلاقتها بالإبداع الفنى

الفصل الرابع

البنية الإيقاعية وعلاقتها بالإبداع الفنى

البنية الإيقاعية وعلاقتها بالصورة الفنية فى شعر شوقى

إن الشاعر العبقرى هو من إذا كتب شعرا بدافع من ذات الفنان المبدع فيه، وبدافع من عاطفة جياشة تجلل ذاته، كانت موسيقاه هى الأكد والأصدق فى التعبير عن تجربته فللعاطفة جلال وهيمنة، إذ يخضع لها التعبير فيخرج ملونا بظلالها، ويتأثر بها الخيال فيرتدى يفاعها، ويتلون بنبضها الإيقاع فينثال نغما شجيا حالة الشجن، بهيا حالة السكن، فالعواطف والأحوال النفسية التى يعيشها المبدع لها علاقة جد وثيقة بنبض فؤداه، حيث يسرع النبض فى حالة الفرح، بينما يقل فى حالة الترح وما الجهاز الصوتى حينئذ سوى وسيط لنقل النغم[1]. والنغم الجيد على ما أرى إنما هو ترجمان العاطفة الصادقة، وكلما وجدت للإيقاع فى النفس تأثيرا وكلما أحسست للنغم أثرا، أيقنت أن وراء التعبير عاطفة دافقة لأن العاطفة تستدعى من الكلم المنغم ما يناسبها، ولأن هناك تجربة باطنية لا ندركها تنبئ عن داخلية مثارة ينصهر فيها التعبير بالعاطفة بالصورة فتخرج نغما اتحد فيه المكان بالزمان "والشاعر العظيم قادر على تطويع الإيقاع حتى يوحى بحركة الفكر فى الذهن الحى فينقل نموذج المعنى عن طريق الإيحاء العاطفى لا التركيب المنطقى"[2].

---

[1]- انظر – موسيقى الشعر – د/أنيس ص١٧٥.

[2] – الشاعر الناقد – ت : س : إليوت ص٥٤ – ترجمة د/إحسان عباس – المكتبة العصرية – صيدا ١٩٨٢م.

والعاطفة المعنية بالدرس هاهنا إنما هى "تلك الهزة النفسية التى تعرو الشاعر فتحرك كيانه، وتشغل قواه، وملكاته، وتضطره أخيرا إلى التعبير، إنها هذا الشعور الغلاب ذو السلطان القوى على نفس الشاعر، هذا الجيشان الذى يعتمل فى الصدر فيقذفه على اللسان"[٣]

ولكل هزة عاطفية وزن ترتضيه لذاتها، هذا الوزن إنما ينبع من الجيشان العاطفى الدافع للتعبير لدى الشاعر، فالوزن على ما قيل "ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة، لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسيمة تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزن، فإذا به مضطرب ثائر، أو مبتهج طروب، أو متخاذل يبكى، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعى، ولأنفاسه ترديد غريب ذلك دليل على انفعال يملك النفس، فإذا ما حاولنا أداءه باللغة، كان من الطبيعى المحتوم أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة، وعبارات مرددة، هى هذه التفاعيل التى تكون البحور الشعرية المختلفة، فإذا ما أردنا أداء ذلك بالنثر العادى، شعرنا حالا بقصوره، ونبوه عما فى نفوسنا من قوة الانفعال"[٤]

وعلى ذلك اجتمعت كلمة النقد الحديث، إذ جزم معظم أربابها بأهمية العلاقة القائمة بين عاطفة الشعر وإيقاعه، ولا مراء فى أن الحافز الإيقاعى إنما يؤثر تأثيرا ظاهرا فى تنسيق الشاعر لكلماته، كما يؤثر فى اختياره إياها، ويصب كل ذلك فى التعبير عامة ومنه إلى المعنى العام للسياق،

هذا "وقد نظر النقد الحديث إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتعبير عن حالة الانفعال التى تلم بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادى عن أداء ذلك أداء حسنا، فالشعر، بما هو إثارة وجدانية وتجربة شعورية

---

[٣] – العاطفة والإبداع الشعرى – د/عيسى على الكاعوب – ص٩.
[٤] – أصول النقد الأدبى – أحمد الشايب – ص٢٩٩.

يتطلب التعبير عنها بصورة موحية، كان لابد فيه من عنصر أداء إضافى، يؤدى مهمته بالإيحاء والتخييل، فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات وأقواها على أداء هذا الجيشان العاطفى وتصويره والإيحاء بصورته إلى الآخرين، ويكون الوزن، على هذه الحال، عنصرا صميما فى الفن الشعرى، وليس صورة زخرفية بعيدة عن محتواه الشعورى، إنه صدى انفعال الشاعر، وإيقاع قلبه المضطرب، واهتزاز نفسه المتوثبة"[٥]

والانفعال الناجم عن صدق العاطفة هو الذى يأتى بالصورة ويدخلها فى القصائد كما أنه هو الذى يشكل الأوزان الملائمة لحالة الشاعر، ومن هنا كان أثره الفاعل فى توحيده نظام الصور أو "الشكل المكانى" مع نظام الإيقاع أو (الشكل الزمانى) فيتخذ الجميع شكلا موحدًا ذا انطباع عام[٦]

والعبرة فى النهاية ليست بالوزن مجردًا، وإنما بالتلوين العاطفى لهذا الوزن أو ذاك الذى يخضع للتجربة نفسها، ولك أن تتأمل رائعتى شوقى على المقتضب:

١- عزاء إلى هيكل[٧]

الضلوع تتقد	والدموع تطرد
أيها الشجى أفق	من عناء ما تجد
قد جرت لغايتها	عبرة لها أمد
كل مسرف جزعا	أو بكا سيقتصد
والزمان سنته	فى السلو يجتهد
قل لثاكلين مشى	فى قواهما الكمد
لم يعاف قبلكما	والدٌ ولا ولدُ
الذين ميل بهم	فى سفارهم بعدوا
ما علمتما أشقوا	بالرحيل أم سعدوا
إن منزلا نزلوا	لا يرد من يردّ
كلنا إليه غد	ليس بالبعيد غد
البنون هم دمنا	والحياة والورّد
لا تلذ مثلهم	مهجة ولا كبد
يستوون واحدهم	فى الحنان والعدد

٢- مرقص[٨]

حف كأسها الحبب	فهى فضة ذهب
أو دوائر درر	مائج بها لبب
أو فم الحبيب جلا	عن جمانه الشنب
أو يداه باطنها	عاطل ومختضب
أو شقيق وجنته	حين لى به لعب
راحة النفوس وهل	عند راحة تعب
يا نديم خف بها	لا كَبَابكَ الطرب
لا تقل عواقبها	فالعواقب الأدب
تنجلى ولى خلق	ينجلى وينسكب
يرقب الرفاق له	كلما سرى شربوا
شاعر العزيز وما	بالقليل ذا اللقب
ليلة لسيدنا	فى الزمان ترتقب
دونها الرشيد وما	أخلدت له الكتب
يهرع النزيل لها	والرعية النخب

---

[٥] – العاطفة والإبداع الشعرى – د/عيسى على الكاعوب – ص٢٥٥.

[٦] – انظر الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/عبدالقادر الرباعى ص٢٨٨.

[٧] – الديوان – جـ٢ – ص٤٢٣، ٤٢٤.

[٨] – الديوان – جـ١، ص٥٨، ٥٩.

الوزن فى القصيدتين واحد، ولكن الانفعال مختلف، وطالما اختلف الانفعال فسوف يختلف التعبير، وسوف يختلف التصوير، وبالتالى سوف يختلف إيقاع الكلم، فالبحر هنا ما هو إلا وعاء أو إطار عام استغل شوقى ما به من مرونة وطواعية مع الانفعال فى المواءمة بين فنه وذلك الانفعال الجامح فحقق بذلك مرامه، وكل الدراسات تشير إلى علاقة الوزن بالانفعال داخل التجربة، لأنهما يتحدان معًا داخلها ليخرجا لنا خيال الشاعر موقعا، وعلى المسارين فشوقى قد استعمل نفس الوزن ونفس مجرى الروى (الضمة) بل إنه استمد للعملين رويين ذائعين فى الأدب العربى كله وهما الباء والدال وكلاهما صوت صامت انفجارى مجهور وليس لهذا التغيير الكائن فى الإيقاع من تفسير سوى أن الحالة الانفعالية لشوقى فى العملين قد اختلفت بالضرورة، ولكل عمل طبيعة انفعالية مستقلة ومختلفة عن غيره، بل إن لكل قصيدة حالة عاطفية متميزة عن التى فى غيرها، مهما كانت مظاهر التقارب بين القصيدتين، فشوقى فى الأولى يَبكى ويُبكى، وفى الثانية يَرقص ويُرقِص "وخير الأوزان مالاءم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى الناقد أن ينظر فى هذه الصلة بين المعنى والوزن لعله يجد فى ذلك تناسبا يكسب النظم قوة وجمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه"[٩]

والأديب الصادق هو الذى يستطيع اختراق عالم قارئه عبر عاطفته القوية التى يحاول جاهدًا بعثها فى نفسه فيشجيه بشجوه، ويفرحه بفرحه وهذا يلزمه صدق انفعال، وجلاء مشاعر.

"والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق، وقد تكون علاقة تقابل. ففى حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون، أو تجتمع عوامل الجهارة

---

[٩] – أصول النقد الأدبى – أحمد الشايب – ص٣٢٤.

وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل والعواطف الهادئة، وهكذا. وفى التقابل ينعكس الوضع فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضاد لها. وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة، فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك "سبيكة" واحدة لا ينفصل فيها عنصر عن آخر، وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تشبه بالعلاقة بين سلوك الإنسان وانفعالاته، ففى الانفعال الحاد – حزنا كان أم فرحا أم غضبا أم غير ذلك، يميل الناس – أكثرهم – إلى السرعة والحدة فى أصواتهم وتحركاتهم ... وعلى الجانب الآخر يميل الناس بعامة، إلى بطء الحركة وهدوء الصوت، عندما تهدأ انفعالاتهم أو تغيب"[١٠]

ورائعتا شوقى استعمل فيهما التصريع مستهلا صوتيا ذا جلال إيقاعى ظاهر كما أكثر من التجانس الصوتى والتراسل الترديدى، والمقابلات المعنوية والتضاد الدلالى، وعلى حين لجأ للتوازن فى بكائيته، فقد استعمل التعامد الصوتى فى الثانية، وعلى حين انتشرت فى الأولى ظلال الحزن عبر زمرة من الدوال كالضلوع المتقدة والدموع المطردة، والشجى، والعبرة، والبكاء، والسلو، والثكل والكمد، والبعد والشقاء، والهجر، فقد ناوحتها الأخيرة بدوال البهجة والمسرة، إذ وجدنا الكأس والحبب، والفضة والذهب، والدرر واللبب والفم والشنب، والخضاب والوجنات والراحة والندماء والطرب والشرب والسكر، وكلها مفردات مباهج، ودوال مسرات، والأروع أن المقتضب على ضيق صدره، واهتزاز إيقاعه قد استطاع استيعاب كل هذه المفردات الدالة والموحية، كما أن شوقى استطاع أن أن يولجنا معه لجة

---

[١٠] – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٣٣.

إبداعه فيبكينا حينا ويرقصنا آخر، فلهذا لغته وللآخر لغته وفى اللغة "يتمثل الإيقاع من حيث هى أصوات، ومن حيث هى دلالات"[١١]

وإذا أردنا بحق تبين فعل العاطفة فى الإيقاع فلنطالع رائعة شوقى على الطويل فى رثاء أمه التى ماتت وهو فى المنفى فنظم فى بكائها فريدته تلك التى آلى على نفسه ألا يطلع عليها طيلة بقائه حيا لئلا يسترجع وجيبا مؤلما قوض هجعة أحزانه تقويضا فتأمل قوله:

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما ... أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى
من الهاتكات القلب أول وهلة ... وما داخلت لحمًا ولا لامست عظما
توارد والناعى فأوجست رنةً ... كلاما على سمعى وفى كبدى كلما
فما هتفا حتى نزا الجنب وانزوى ... فياويح جنبى كم يسيل وكم يدمى
طوى الشرق نحو الغرب والماء للثرى ... إلى ولم يركب بساطا ولا يمًا
أبان ولم ينبس، وأدى ولم يفهْ ... وأدمى وما داوى، وأوهى ومارما
إذا طويت بالشهب والدهم شقة ... طوى الشهب أوجاب الغدافية الدهما
ولم أر كالأحداث سهما إذا جرت ... ولا كالليالى راميا يبعد المرمى
ولم أر حكما كالمقادير نافذا ... ولا كلقاء الموت من بينها حتما
إلى حيث آباء الفتى يذهب الفتى ... سبيل يدين العالمون بها قدما
وما العيش إلا الجسم فى ظل روحه ... ولا الموت إلا الروح فارقت الجسما[١٢]

أرأيت ما فرضه الانهزام النفسى على التعبير،؟؟ أرأيت توقفا كهذا أمام لحظة حزن؟؟ أرأيت تصويرًا لموكب أسى كالذى تعرض له شوقى؟؟ أرأيت عاطفة شجية كتلك التى بين أيدينا تستهوى الأفئدة وتستثير الدموع؟؟

إن لهذا الإبداع فى النفس وقعا جميلا، وبالحس جرسا موسيقيا مطربا قيل إن للغته شفافية وصفاء جمين لا إعنات فيها ولا معاظلة، بل انسياب فى رهافة، وتدفق إيقاعى آسر وللحزن إيقاع خاص يتمثل فى كل صوت وفى كل صمت فيملأ فراغ العمل ويضفى عليه جلالا ورفعة خاصين.

"وعلاقة الحزن والعواطف عموما بالإيقاع علاقة وثيقة وأظهر من أن يدلل عليها"[١٣]

---

١١ – الأسس الجمالية فى النقد العربى – د/عزالدين إسماعيل – دار الفكر – ص١٩٤.

١٢ – الديوان – جـ٢ – ص٥٣٢، ٥٣٣.

"والحزن ظاهرة شعرية اختلفت بواعثه من شاعر لآخر، شكل الحزن في ديوان الشعر العربي قسما ضخما من أهم أغراضه وفنونه هو فن الرثاء الذي يعبر فيما يعبر عن عاطفة الحزن سواء كان يعبر عن فقد عزيز من الأصحاب والرفاق، أم يعبر عن فقد الوطن أم يعبر عن فقد مرحلة زمنية بعينها مضت وتخلت تاركة وراءها الشاعر يقتات ألما على فتات ذكراها"[١٤]

ووزن الطويل من الأوزان الجليلة المتوائمة النغم أعطت مساحته الفرصة كاملة لشوقي فتلاعب على أوتار المشاعر المنكسرة فأترعه الزمان وناوله من كئوس الأسى ما شاء، فما كان منه إلا أن وقع ذلك الأسى نغما شجيا تلاقت في إظهاره كل معطيات اللغة الشاعرة من وزن إلى قافية إلى تصوير إلى تعبير إلى ترديد إلى تجنيس إلى حسن تقسيم إلى إيقاع ممض مرهق له على النفس سلطان.

"وقد نظر النقد الحديث إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتعبير عن حالة الانفعال التي تلم بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداءً حسنا، فالشعر، بما هو إثارة وجدانية وتجربة شعورية يتطلب التعبير عنها بصورة موحية، كان لابد فيه من عنصر أداء إضافي، يؤدي مهمته بالإيحاء والتخييل، فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات وأقواها على أداء هذا الجيشان العاطفي وتصويره والإيحاء بصورته إلى الآخرين، ويكون الوزن على هذه الحال عنصرا صميما في الفن الشعري، وليس صورة زخرفية بعيدة عن محتواه الشعوري. إنه صدى انفعال الشاعر، وإيقاع قلبه المضطرب، واهتزاز نفسه المتوثبة"[١٥]

---

[١٣] – في إيقاع شعرنا العربي وبيئته – د/محمد عبدالحميد ط دار الوفاء – ص٨٣.

[١٤] – المرجع نفسه – ص١٢٥.

[١٥] – العاطفة والإبداع الشعري – د/عيسى علي الكاعوب – ص٢٢٥.

ونجمل حديثنا عن العاطفة لدى شوقى برأى ساقه الأستاذ/عزالدين التنوخى فى كتاب ذكرى الشاعرين إذ جزم بأن "الشعر على مذهب شوقى لا يسمى شعراً ما لم يكن عاطفة وحكمة وذكرى، فإذا نحن حللنا شعر ديوانه، وأنعمنا النظرات فى أسلوب تفكيره وبيانه حكمنا بأن ذكراه وعاطفته الذائبة فى شعره الوجدانى قد قويتا فيه بتأثره بشعر أبى تمام والرضى وابن الرومى والبحترى وبشار ومهيار وأضرابهم"[١٦]

وليس لنا إلا أن نتأمل المونولوج الداخلى الذى أداره قيس فيما بينه وبين ذاته عندما أخبره بشر بالنبأ الفاجع، فيسترسل بعد استفاقته من الإغماء، مفضيا إفضاء شعريا ذا جلال وعظمة قائلا:

عرفت القبور بعرف الرياح ... ودل على نفسه الموضع
كثكلى تلمس قبر ابنها ... إلى القبر من نفسها تدفع
هداها خيال ابنها فاهتدت ... وليلى الخيال الذى أتبع
لنا الله يا قلب ليلاك لا ... تجيب وليلاى لا تسمع
فجعنا بليلى ولم نك نحسب ... يا قلب أنا بها نفجع

"يقترب إلى القبر باكيا فيكب بوجهه على حجر من أحجاره"

وهنا يستمر نزيفه الذى تتهاوى فيه نفسه مزقا، وينثال فيه دمعه مدرارا عله يداوى جرحا نكئ ولما له من مؤس يداويه فيقول:

أعينى هذا مكان البكاء ... وهذا مسيلك يا أدمع
هنا جسم ليلى، هنا رسمها ... هنا رمقى فى الثرى المودع
هنا فم ليلى الزكى الضحوك ... يكاد وراء البلى يلمع
هنا سحر جفن علاه التراب ... وكان الرقى فيه لا تنفع
هنا من شبابى كتاب طواه ... وليس بنا شره البلقع
هنا الحادثات، هنا الأمل الحلو باليل والألم الممتع
طريد المقادير هل من يجير ... ك منها سوى الموت أو يمنع
تذل الحياة لسلطانها ... وللموت سلطانها يخضع
طريد الحياة ألا تستقر ... ألا تستريح – ألا تهجع
بلى قد بلغت إلى مفزع ... وهذا التراب هو المفزع[١٧]

---

[١٦] – ذكرى الشاعرين – ص٣٦٣، ٣٦٤.

[١٧] – مسرحيات شوقى – ص٢٢٢-٢٢٣.

يا له من شجن رهيف، ويا لها من كلمات كلمى، توجع وتؤلم، ويالها من طبقة خاصة من طبقات الوجدان الإنسانى المرهف، أرأيت كيف أشجت حالة المجنون شوقى لدرجة أنه أنّ لأنينه، وبكى لحزنه وأصغى لصوت نفسه التى توزعت أنفسًا، واختلطت بنجاوى شخوص عدة، فتحول تعبيرها إبداعًا على ما نرى من الفتنة والبهاء، ولعلّ فى ذلك الإبداع الرد الكافى على من ادعى افتئاتا بأن شوقى خرج بطول نفسه على المسرح على تقنيات الدراما المسرحية، مما أثر على إيقاع العمل ككل، ودفع بالمشاهد إلى الملال والسأم، وأقول: إن فى ذلك التجلى لردًا كافيا على من يقول بذلك إذ تمثل كل هذه المواقف المأساوية وبخاصة فى مجنون ليلى – ومصرع كليوباترا، اللتين طال فيهما أمد المونولوجات الداخلية، تمثل تجليات خاصة تعترى نفس شوقى ونفسةً على السواء، فيعطى لها المساحة الكافية لأن تعرب عن ذاتها ذلك الإعراب الظاهر الذى تفتقد المسرحية بدونه كثيرا من رونقها وقيمتها الفنية، بل إن هذا التطويل أحيانا يمنح الفرصة لتجسيد الحدث وصبغه بصبغة العاطفة النفسية لبطله، بل وتجسد الحدث الدرامى تجسيدًا فنيا صادقا فتطبعه بطابعها القائم على الاعتبار أو التصوير المأساوى بل وتعميق سياق الحدث، وإلا فأى ملل يعترى من يستمع إلى زفرات الأننين الكامنة فى تعابير المجنون الجارحة، الممضة التى طالعنا بها فى مقطوعته السابقة؟؟

ولعلنا هنا نتصور هيام المجنون على وجهه وهو واقف على خشبة المسرح يحدث ذاته بحديثه الأخير إليها وكأنه ينزف حتى النخاع ألم الذات المقهورة التى عادتها المقادير، وأرقتها صروف الليالى، ولنا أن نلمح إلى ملمح إيقاعى واحد وهو ملمح التكرار الذى تمثل فى تكرار اسم "ليلى" بما يحمل من تحسر على ما كان وتكرار كلمة "قبر" بما تحمله من ترنيمة فقد، وظلال ألم، وتكرار كلمة "قلب" بما تكتنزه من مشاعر وأحاسيس، وتكرار

اسم الإشارة "هنا" الذى بدا متعامدًا وكأنه ترجيع صدى للحن نفس واحد ناهيك عن مفردات "الموت" "الألم" "البلى" "البكاء" "الدمع" "الثكل" "الفجيعة" بما تحمله هذه المفردات من دلائل حزن، وشارات أسى ولأن الألفاظ فى الشعر هى رسل الضمير وسحائب الوجدان، ولأن طبيعة الشعر تقتضى تلون اللفظ بلون عاطفة الشاعر، فإن باعث التكرار وبخاصة فى الرثاء إنما هو الجزع العظيم والحزن المقيم الذى حل به فجعله يعيد اللفظ ذاته وذلك لأن الباعث على التكرار هنا إنما هو "عمق فى الإحساس، وصدق فى الشعور، وكأن الشاعر يحس بقصور للفظ الأول عن أداء ما يعتمل فى نفسه، وعجزه عن تصوير جواه الدفين فيعيد اللفظ أو العبارة، لعله يبلغ بكثافة العبارة، وتركيز الصورة أن يعبر عن كثافة الشعور وعمق الإحساس، ولعله من المعروف أن هذا الذى كثر ترداد اللسان له قد استبد بالقلب، وحفر مسارب له فى النفس"[١٨]

كما أن شوقى هنا قد أكثر من استعمال الأحرف المهموسة كالسين والكاف والخاء والهاء والفاء ولها مجملة نبرات صوتية هامسة إذ هى أصداء عاطفته، التى ساقها فى لغة خيالية انفعالية لم تقف عند حدود المعانى المعجمية إنما تجاوزتها فأثارت بالصوت والصورة معًا ضروبا من المعانى الإنسانية العميقة التى تلتقى عندها نفوسنا جميعا كبشر ولقد اجتمع لشوقى فى المشهد السابق أسلوب لغوى غريب، وصورة فنية غريبة، وإيقاع هادئ غريب، استعمل شوقى لكل هذا بحر المتقارب الصاخب فى الأساس، والذى تشبه تفاعليه انتظام الخطوة العسكرية، ولكن الشاعر أحال صخبه إحساسًا بالصمت، فأنصتنا إليه، واستعمل موسيقى هذا البحر بهدوء يتحرك له القلب، ولك أن تعيد الأبيات ثانية بهدوء لتجد صخبا ولكنه حزين، إنه صخب يشيع به الصمت، رهبة الموت، جلال الوقوف أمام المقابر، إنه تناقض الوجود

---

[١٨] – العاطفة والإبداع الشعرى – د/عيسى على الكاعوب – ص٢٠٦.

والعدم، كم في تعابير شوقي من إحساس رهيف !! وكم فيها من إنسانية صادقة !! فقيس قد استوحش الحياة فاستعبر فاجتمعت ثورته على المقادير مع ضعف نفسه الخائرة حزنا فوقّع الثورة في تفعيلة راقصة لكنها ترقص على نغم السكوت على صرخة الألم، وأصداء الأنات الملتاعة، فيكسبها ذلك جلالا إيقاعيا استمتع به شوقي أولا ثم أخرجه إلينا لنستشعر محنة المجنون لنبتضع من أحزانه بضعة تنبه فينا الإنسان، وتوقظ فينا الإحساس.

لعل في إشارات شوقي "هنا جسم ليلى – هنا رسمها – هنا رمقي في الثرى – هنا فم ليلى – هنا سحر جفن – هنا من شبابي كتاب، لعل فيها ضحكة أخيرة على اللحد يبعثها شوقي على المجنون نظرا لسخرية أقداره به، موائما بذلك بين موسيقى الشعر وموسيقى الإحساس اللتين واءم شوقي بينهما مواءمة البصير فمّا هَي بين صياغته، وبين ما بنفسه من إحساس فأخرج كل ذلك نغما، ولكنه نغم جنائزي حزين، يروح ويغدو إلى قرار واحد هو الأنين الموجوع الذي يعد صدى لقلب مترع بالأحزان، وقد كمن ذلك في روى العين ذلك الصوت الصامت الحلقي الاحتكاكي المجهور الذي يحاكي صوت "الترجيع" أو إخراج ما بالجوف وكأنها تحاكي خلو الباطن من الأمل في البقاء. أو لكأنها ترنيمة النهاية التي يملأ بها المجنون خلاء القبور الموحشة، وعلى كل فإن شوقي قد هزنا هزّا، واستطاع أن يلون عاطفته بإيقاع حزين، مرهق، ولكنه صادق وكل ذلك إملاء نفسه الشاعرة.

٢- الخيال ودوره في التلوين الإيقاعي:

الخيال "هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة، وإشعالها، وهو الذي يملك به الشاعر والأديب نفس القارئ أو السامع، ويجعلها تتعجب، وتطرب من مشاهد الصور في القصيدة"[١٩]

---

[١٩] – النقد العربي الحديث ومذاهبة – د/محمد عبدالمنعم خفاجي – ص٤٤ – مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة د ت.

وعلى ذلك فالخيال إذن هو "لغة العاطفة الحارة والشعر الحى الفياض، والخيال الحيوى المنتج هو المرحلة القوية، النابضة للوصول إلى الحقائق، والوسيلة الجيدة فى الكشف عن أسرارها، يهتك به أستارها المحجبة التى تند عن الأفهام، فهو يعمل ليحقق ما يصبو إليه المتخيل من آمال حرم منها فى واقعة الذى يعيشه والذى لا يستطيع الواقع أن يحققه له ويقربه منه، ويعمل أيضا ليقرب من جوهر الوجود للكائنات"[٢٠].

ويرى "ريتشاردز" أن الشعر يقوم على التوتر الذى ينظم العلاقات ويحقق التفاعل والاندماج[٢١] بينما يؤكد "وارن" أن التوتر ليس صنعة جاهزة، وإنما هو أنواع متعددة من الإيقاع[٢٢] ومن هذا المنطلق كان تعريف "كولردج" للخيال على أنه قوة تركيبية سحرية تكشف عن ذاتها من خلال خلق التوازن والتوفيق بين المتعارضات، وخلق أثر مشترك بواسطة انفعال مهيمن[٢٣].

والشاعر المجيد هو الذى يستطيع إخضاع عناصر تجربته لذوقه الفنى فيحيل بذلك الكلم إلى نغم مصور، مستغلا الطاقة الفنية التى لديه فى خلق نوع من الانسجام والتوازن، وهما ضالتا الساعى للإجادة وعلى قول حازم "وإنما الوضع المؤثر وضع الشئ الموضع اللائق به وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعانى والأغراض من جهة ما يكون بعضها فى موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه، ويناسبه ويلائمه من ذلك"[٢٤]

---

[٢٠] – البناء الفنى للصورة الأدبية عند ابن الرومى – د/على صبح – مطبعة الأمانة – القاهرة ط ١٩٧٦م – ص١٣٦-١٣٧.

[٢١] – مشكلة المعنى فى النقد الحديث – د/ مصطفى ناصف – مطبعة الرسالة – القاهرة د ت – ص٧٠.

[٢٢] – المرجع نفسه – ص٧٣.

[٢٣] – مبارك النقد الأدبى – ريتشاردز – ت مصطفى بدوى ص٣١٢.

[٢٤] – المنهاج – حازم – ص١٥٣.

ومن هنا يمكن القول: "إن كل عمل فنى له نظامه الخاص، لكنه نظام إيقاعى خفى يحدث أصداء متجاوبة، تتردد فى كامل العمل الفنى ويترجع صداها فى نفس المتلقى فتتلقاها الروح وفق وتيرة منظمة على نحو متآلف ومتناغم فى إطار وحدة التجربة الشعورية والوجدانية.

وعلى هذا لا يمكننا القول إن أى نظام يمكن أن يكون إيقاعًا فنيا، إذ لن يتحقق ذلك إلا إذا كان ذلك النظام نابعًا من صميم التجربة الشعورية عندئذ سيكون نظاما خاصًا، لا يتكرر فى عمل آخر، له تأثيره الخاص، وترجيعه النفسى المتميز"[٢٥].

وإذا شئت أن تطلع على فعل الخيال فى الإيقاع فلنتأمل الإيقاع الهامس المتناغم الذى يحفل بالحركة والتوتر والنمو فيتجسد دراما متحركة من حدث إلى لغة إلى إيقاع إلى خيال نابض فى نشيد الموت يلقيه إياس تمهيدا لرحيل كليوباترا الأخير".

يا طيب وادى العـدم	من منزل – من منزل
لم تمش فيه قـدم	للعذل واد خـــل
أنا فيـــــه لحبيبى	وحبيبى فيـــــه لى
يا موت مل بالشراع	واحمل جريح الحيـاه
سر بالقلوع السراع	إلى شطوط النجـــاه
شراعك الفضــــى	فى لجــــه التبرى
كالحلم فــى الغمض	يجرى ولا يجـــرى
فى ظل ليـــل ساج	أقســـم لا يسرى
مغلل الديبــــاج	مطيب الســـــتر
فـــى يقظة يظهرْ	لى أم أرى حلمـــا
فلك مـــن الجوهرْ	يخترق الظلمـــا
على الدجى لمـــاح	تحسبه نجمـــا
ليس به مــــلاح	يسلكه اليمـــا

---

[٢٥] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان – ص٢٤٣.

أضوى من الفجـــر في ظلمة الأســـداف
من نفســـــه يجري لم يجره مجــداف

مد شراع النـــــور يا حســـن ما مـــدا
كاللؤلؤ المنثـــــور لو ينفح النّـــــدًا

يا لك مـــن زورق ملاحـــــه الأقـــدار
ينجو بـــه المُغرق من لجة الأكـــــدار[٢٦]

إن شوقي هنا يصور لنا وهمًا، يأتينا بصور خيالية بعيدة عن التصور، إنه يستعمل خيالا وراء الخيال، وكأنه يسبح في دنا خلف الدنا، في هنا، ليس هنا مجللا ذلك الخيال بموسيقى خارجة عن التأطير العروضي، موسيقى رهيفة متموجة تسبح مع الزورق، زورق الموت فآنا ينهك وآنا يشعث، وحينا يستعمل تفاعيل البسيط، وحينا تفاعيل الرجز، وحينا آخر يلجأ إلى المجتث المقصور بل ومجزوء الرمل أيضا منغما بين مستفعلن، وفاعلان وفاعلاتن وفاعلن – وفعلن وفعلان، وكلها أصداء لحن حزين يلجأ فيه شوقي لاستعمال المربع وهو شكل للتقفية التي يقيم فيها قافية الشطرين الأولين في مقابل قافية الشطرين الأخيرين محدثا بذلك تنغيما متعامداً في الداخل والخارج، وكل ذلك إنما هو محاكاة لحركة الزورق الذي ذكرناه، زورق الموت الذي تخيلته كليوباترا، زورق مصنوع من جوهر وأشرعته من الفضة، ولجته تبر، زورق يجري ولا يجري، يخترق إلى حيث لا شئ، إنها رؤيا هاف إلى موت منتظر، موت مأمول، أو لنقل إنها قفزة من قفزات الخيال الجامح الذي يخلق مدركات غائمة، يجللها بهسيس إيقاعي فاعل وإلا فأي زورق ذاك الذي تجلله ظلمة الليل فيقسم على عدم الجري، وأي جوهر ذاك الذي يخترق الظلماء وكأنه نجم أو كأنه يجري بلا ملاح وبلا مجداف إن شوقي هنا يقذف بنا في لجة تصويره عبر نغماته الآسرة التي تحيل لنا

---

[٢٦] – المسرحيات – ص٥٣٠، ٥٣١.

المعنوى محسوسا والحلم يقظة، ولكنها يقظة على نموذج فنى رائع، يحرك أمامنا مشهدا متفجرا بالحركة والحياة فلا نملك إلا أن نتشظى شجنا مع ترانيم ذلك اللحن الجنائزى الباكى الحزين، فلك الله يا شوقى من مبدع!!

وإذا أردت أن تطلع على وجيب فؤاد شوقى مصورًا، وخفق قلبه منغما، فلك أن تطالع رائعته "غاب بولونيا" وقد مر عليه فى كهولته فذكره ذلك بشبابه الفائت، وأيام صباه المنصرمة، فوقع ذلك الشجن لحنا حزينا على نغم مجزوء الكامل، مستعملا التذييل فى تفعيلته الأخيرة ليخلق من النغم نغما، ويولد من الشجن شجنا ينسحب مع ترنيمة الساكنين الخاتمين للبيت، وواضعا نفسه تحت تأثير الردف المتنقل بين الواو والياء ليقابل به المقطع الطويل، مقطع التذييل "لان"

يا غـاب بولـــــون ولى	ذمم عليك ولى عهــــود
زمن تقضى للهـــــوى	ولنا بظلك هل يعـــود
حلم أريـــد رجـــوعه	ورجوع أحلامى بعيـــد
وهب الزمـــــان أعادها	هل للشبيبة من يعيـــد
يا غـاب بولـــون وبى	وجد مع الذكرى يزيـــد
خفقـــت لرؤيتك الضلـــ	ـــوع وزلزل القلب العميد
وأراك أقســـى ما عهـد	ت فما تميـل ولا تميـــد
كم يا جمـــاد قســـاوة	كم هـكذا أبدا جحــود
هلا ذكرت زمـــان كنـــ	ـــا والـزمان كما نريـــد
نطوى إليتـــك دجى الليا	لى والدجى عنـــا يذود
فنقول عنـــدك ما نقـــو	ل وليس غيرك من يعيـد
نطقـــى هـــوى وصبابـــة	وحديثها وتـــر وعـــود
نسرى ونسرح فى فضائك	والرياح به هجـــود[٢٧]

إن صور الطبيعة الحية التى بدت متحركة أمام ناظرى شوقى خلقت لديه شعورا حادًا بالحزن فناغى ذلك خياله الخصب فامتد عكس مدار الزمن عائدًا إلى أيام له هنا كانت، فاستل من ذلك الخيال سهما نافذا فى صلب

---

[٢٧] – الديوان – جـ١ – ص٧٤.

الإبداع ليوقع لنا به لحن لحظة من العمر مليئة بالأسى، مشحونة بالشجن إثر تأمله سطوة الأيام، إذ أطلق كهل الستين العنان لأشجانه دونما احتشام، فوقع وجيب القلب أسى ينساب أصواتا مفعمة بالأنين، ولم يبال أن يجلو مداخله فمس أوتار الحزن فى أعماق القلوب، إذ فوجئ أنه أمام ماض مضى فاستحالت عودته، بين شباب فر وودع وشيب بقى وقبع، فصنع انسجاما خاصًا بين وجدانه المشروخ ووتره المتألم فوقع الأسى لحنا موجع الأنين، فبكى شبابه، وبكى أحلامه الضائعة المرتجاة، ووصف خفق مشاعره وصفا هامسًا، مستعملا مجزوء الكامل المذيل الذى يتأثر بتذييله إيقاعه فيبدو توقيعا حزين الأثر، ولعل الوزن هنا صنع بانسيابيته إيحاء خاصًا، إيحاءً يلائم ما بشوقى من الضنى والحسرة إذ لاءم ببراعة بين موسيقى الشعر وموسيقى الإحساس، ولعلى أزعم هنا أن الموسيقى هى أجمل ما فى هذه القصيدة، وذلك لأنها أوضحت الخيال بالنغم، وجلت العاطفة بالتوقيع، فشوقى يتألم ويؤلم، ويعذب فؤاده ويعذبنا معه بالحنين إلى ما كان، حتى إننا لنشعر معه بزلزلة القلب وخفق الضلوع، إنه التحرك بالخيال إلى حيث الإيجابية الفاعلة، والقدرة على تغيير الواقع، ونسج خيوطه من جديد، لسماع خفق الطبيعة وهمسها الموجع، بل وتصوير هسيسها موقعًا فى ألفاظ، وأوزان هى السحر كله.

وقد وضع النقاد العديد من الشروط التى تنبغى أن تتوافر للخيال لنحكم عليه بالجودة، ومنها ألا يكون الخيال برهانيا عقليا، وأن ترتبط الصور الخيالية بالعاطفة وألا يتنافى الخيال مع العقل، وأن يكون له دور فى التشخيص والتجسيم، وأن يكون قادراً على الخلق والابتكار"[٢٨]

---

[٢٨] – راجع فى ذلك – النقد الأدبى الحديث – د/محمد غنيمى هلال – ص٤٤٨، والبناء الفنى للصورة الأدبية عند ابن الرومى – د/على صبيح – ص١٤٩.

وكل ذلك قد تحقق فى عمل شوقى إذ استعمل الإخبار والإنشاء الذى دار ما بين نداء واستفهام وأمر ونهى فاندمج بالموسيقى اندماجا تاما، وموسيقى الشعر على ما نعلم "لا تنفك عن معناه، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد، مع اتحاد الوزن والإيقاع، فلا وجود لمقطع صوتى، أو تفعيله مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت فى معناه وموقعه من أخواته، وتقسيم الجمل فى داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه، ولكنه يؤثر كذلك فى الموسيقى بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة، ويتم هذا التنويع لأسبابه السابقة فى داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة، فتتوافر للنغم وحدته، ولكنها ليست رتيبة مملة، لأنها مختلفة بعض الاختلاف بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة فى داخل وحدتها"[٢٩]

٣- الإيحاء اللفظى وأثره الإيقاعى:

إن استخدام الشاعر للألفاظ غالبا ما يأتى عفو الخاطر، إلا أنه يحقق بلا شك قدراً كبيرا من التواصل الروحى بين الشاعر وقارئة، ومبعث ذلك الشاعرية القوية التى تجعل من الشعور صورة ومن الصورة شعورًا، وإن نقادنا القدامى لم يغفلوا عن الإشارة لهذه القدرة التشخيصية العالية التى تكمن وراء اللفظ الذى يوحى بصورة حسية قريبة جدًا من صورة نفس قائلها حال صدورها عن قريحته وقد لخص ابن الأثير ذلك فى قوله "واعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر، فالألفاظ الجزلة تتخيل كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج"[٣٠]

---

[٢٩] – النقد الأدبى – د/محمد غنيمى هلال – ص٤٤١.

[٣٠] – المثل السائر ص١٠٦ – طبعة بولاق – ١٢٨٢هـ.

وشوقى كان من أولئك الشعراء الذين يلجأون دائما إلى الموسيقى الإيحائية، إذ كان يوحى بنغمه بما لا يستطيع وصفه من مشاعره وأحوال نفسه بل بما كان يقصر خياله نفسه فى الإيحاء به، وموسيقى الشعر لاشك هى "جوهر الشعر وهى أقوى عناصر الإيحاء فيه والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع فى الجملة، على حسب الشعور الذى يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها، ولا ينبغى أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال، لأنها تعبيرية إيحائية، تضفى على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وتتنوع من وزن إلى وزن حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه فى القصيدة الواحدة، فوحدة الإيقاع فى تغير – فى نفس التجربة الشعرية – على حسب ما (يمكن) فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس، والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة فى اللغة"[٣١].

وإذا أردنا أن نتبين ظلال الإيحاء اللفظى وأثرها فى الإيقاع فلنطالع قول شوقى على الكامل:

شيعت أحلامى بقلـــــب بـــاك	ولممت من طرق الملاح شباكى
ورجعت أدراج الشـــباب وورده	أمشى مكانهما على الأشــواك
وبجانبى واه كأن خفـــوقـــه	لما تلفت جهشـــة المتباكــى
شاكى الســـلاح إذا خلا بضلوعه	فإذا أهيب به فليس بشـــاك
قد راعه أنى طـــويت حبـــائلى	من بعد طـــول تناول وفكاك
ويح ابن جنبى كل غـــاية لـــذة	بعـــد الشباب عزيزة الإدراك
لم تبق منا يا فـــؤاد بقيـــة	لفتوة أو فضلة لعـــــراك
كنا إذا صفقت نســتبق الهـــوى	ونشد شد العصبة الفتـــاك
واليوم تبعث فِىَّ حيـــن تهـــزنى	ما يبعث الناقوس فى النســاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى	حتى ترفق ســـاعدى فطواك
وتأودت أعطاف بانك فى يـــدى	واحمرّ من خفريهما خـــداك

[٣١] – النقد الأدبى – د/محمد غنيمى هلال – ص٤٤٦. (يمكن) هكذا جاءت فى الأصل ولعله كان يعنى (يكمن).

ودخلت فى ليلين فرعك والـــدجى	ولثمت كالصبح المنور فـــاك
ووجدت فى كنه الجوانح نشــوة	من طيب فيك ومن سلاف لماك
وتعطلت لغة الكـــــلام وخاطبت	عَيْنى فى لغة الهـــوى عيناك
ومحوت كل لبانة من خاطــــرى	ونسيت كل تعاتب وتشـــاكى
لا أمس من عمر الزمان ولا غد	جمع الزمان فكان يوم رضـــاك[٣٢]

أرأيت تبتلا فى محراب اللغة كهذا الذى بين أيدينا؟؟ أرأيت تصوفا لغويا موحيا كهذا؟؟ أرأيت متحا من قاع عيلم موسيقى النفس كذاك الذى يطالعنا به شوقى؟؟ أرأيت إيحاء بخيبة الأمل كالذى يحمله لنا البيت الأول؟؟

إن شوقى أسمعنا فى بيته الثالث خفقة قلبه الذى أجهش بالبكاء، حتى لكأنه بَيَّن الإنفعال بالدلالة الصوتية، وَبَيَّنَ الإيحاء النفسى بالإيقاع الموسيقى أرأيت رقة شكوى شوقى من فؤاده ذاك الذى يمزق ضلوعه تمزيقا؟ بل أرأيت غضبة شوقى من ذلك الفؤاد المتمرد، وعتابه إياه؟؟ أورأيت معشوقة فى جمال حبيبة شوقى التى احتضنها فتمايلت دلا، واحمرٌ وجهها خجلا؟؟ أسمعت لغة كلغة شوقى؟؟ إنها لغة الهوى، لغة جديدة مفرداتها زفرات أنين العشاق" تراكيبها همس الحبيب إلى الحبيب بعد طول شوق، إيقاعها خفق القلوب حال التلاقى والفراق، لغة تنسى التعاتب والتشاكى لأنها خالية منهما، لغة تختصر العمر فى يوم رضا، فى لحظة قربى، يالك من شاعر بحق أيها الأمير!!

وإذا أردنا ربط الحس الشعرى لدى شوقى بنغمه الداخلى لنمس إيحاء أصوات فلنتأمل عطاء أصواته فلنتأمل عطاء أصوات الحاء والهاء والفاء والكاف حرف الروى لنرى ذلك الترصيف الصوتى الموحى، لندرك فعل حفيف حاء (أحلامى) وحاء (الملاح). باحتكاكيتهما المهموسة فى مقابل انفجارية وهمس كافى (باك) و(شباكى)وكذا ما فعله عطاء ذلك الصوت الرائع فى كلمات (السلاح – حبائلى – ويح – حين – احمر – كالصبح –

---

[٣٢] – الديوان – جـــ١ – ص١٢١، ١٢٢.

الجوانح – ومحوت) وكلها مفردات ضنى، تعمل فيها الحاء عمل السحر فى تصوير صدى الإيقاع النفسى الجامح فى صدر شوقى، ولنتأمل كذلك صوت الهاء بتلاشيه المؤسى، واحتكاكه المهموس أيضا بل وتمكنه من دلالات كلمات لها موقعيتها الساحرة فى الدلالة والإيقاع على السواء ككلمة "واه" بمحاكاتها الصوتية للضعف الرقيق – الهامس وكلمتى "ورده، – وخفوقه" المتعامدتين والمشبعتين بمجرى الضم فى مقابل مجرى الكسر فى ضلوعه فى البيت التالى لهما، ناهيك عن فعل تسكينها فى كلمة "جهشة" بما تحمله للمعنى من فزع فضلا عن أثرها الفاعل كصوت موح فى كلمات (راعه – الهوى – تهزنى – الهوى – خفريهما – كنه – الهوى) وكلها بنى ألم وتعابير أسى تعكس هسيس لحن النفس المشروخة، وإذا اتجهنا إلى صوت الفاء بفعله الساحر فى هذه اللوحة لوجدناه صوتا يحمل إيحاء بالزفرة المكلومة، أو النفث الموحى لنفس أرهقها البين وأمضها العشق، وللفاء على ما نشعر احتكاك صوتى مؤلم، يشعر بالضجر أو الضيق أو التنفيس الموجع، فى ليلة موحشة – ولك أن تتأمل عطاءه فى كلمات ("خفوق" "تلفت") ("فإذا" "فليس") ("فؤاد" "فتوة") ("صفقت" "الفتاك") ("فى" "فى") ("وترفق" "فطواك") ("أعطاف" "فى" "خفريهما") ("فى" "فرعك" "فاك") ("فى" "فيك" "فاك")

أما صوت الكاف باحتكاكيته المنتجة لانفجارية مهموسة فيكفيه شرفا احتلاله صدارة الجلاء فى كل الأبيات بتمركزه رويًا ذا حضور توقيعى فاعل. وبخاصة أنه استعمل قبلها الألف ردفا، وأشبع حركتها هى بالكسر مما أعطاها وضوحًا نغميا مؤثرا محققين بذلك قمة إسماع يصعب تحقيقها، والشاعر المجيد هو الذى يلون نغمة القافية الأخيرة بظلال نغمه الداخلى فيصل بذلك إلى قمة الإيحاء بالصوت، وهى إيجابية لا تنكر فى المنتج الشعرى.

إن التجربة التى عاشها شوقى لا سبيل للتعبير عنها إلا بما يكتنز به الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات حسب وضعها فى موسيقاها النفسية العميقة، إن إيحاءات شوقى التى استعملها فى ألفاظه، وتعابيره، وأخيلته، وإيقاعه قد ربطتنا بروح العالم من حولنا، أسكنتنا التجربة، أشعرتنا بخفق فؤاده، ووجيب نفسه، وتلاطم أحزانه وأشواقه، باختصار أوحت لنا بكل ما يصبو إليه القارئ الذى يبحث فى الشعر عن بحر من السحر يسبح فيه كيفما يشاء. وهذا الإحساس الذى نحياه الآن هو "كذلك الذى يميز القارئ الذى يتذوق الأدب، وآية ذلك أن يستجيب إلى وحى الألفاظ، هذه هى الطبيعة الخاصة – موجبة فى المؤلف المبتدع، وسالبة فى القارئ المتذوق. ويجب علينا أن نفترض أنها الشرط الأول لفن الأدب"[٣٣]

وعلى كل فإن الانفعال "هو الذى يوجد الإيحاء سواء عن طريق الاستعارة أو أو ازدواج الصور أو الترديد الإيقاعى فى الألفاظ والحروف ليعيش مرة أخرى فى كل قارئ، أو سامع. إنك تقرأ الأبيات أو تسمعها فيتغير فى داخلك شئ ما للحظة، إنك لا تبقى عاديا لدى سماعها، وإنما تنقاد بخيالك ومشاعرك إليها وتطوف فى الأجواء التى تنقلها حاملا نفس الانفعال الذى كان الشاعر يحمله أو شبيها به أو قريبا منه، لقد نقلتك – على أية حال – من واقعك المادى إلى واقع آخر عن طريق إثارة انفعالك وخيالك معًا. أتراك تتغير بمثل هذه القوة لو أن خلاصة معناها ألقيت إليك إلقاء تقريريا؟"[٣٤]

---

[٣٣] – قواعد النقد الأدبى – لاسل أبر كرمبى – ص٣٨، ٣٩ – ترجمة محمد عوض محمد – لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٥٤م.

[٣٤] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/عبدالقادر الرباعى – ص٣٢٥.

والإيحاء أخيرا خاضع بصورة واضحة للإيقاع فهو، وإن كان وليد الصورة إنما يعد من معطيات الإيقاع لا مراء إذ الإيقاع هو المصدر الأساسى فيه "فقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة وقد يكون متغيرا حادًا يوحى باضطراب النفسى بل وقد يبدأ البيت بإيقاع هادئ مطمئن لا يلبث أن يتصاعد فيصير مفاجئا حادًا، وقد يختلف إيقاع بيت عن بيت آخر فى قصيدة واحدة"[٣٥]

٤- علاقة الصورة الفنية بالإيقاع:

قديما قالوا: "الشعر موسيقى ذات أفكار" ولعل فى هذا القول ما يؤكد أهمية موسيقى الشعر فى توضيح فكر الشاعر وصوره التى يستعملها، فالموسيقى "حد الشعر وسمته الفارقة يستخدمها الشاعر ليناسب بينها وبين المواقف المصورة، ويلائم بين الإيقاع وحالاته الفنية الخاصة"[٣٦]

"فالإيقاع والصور يجريان سويا فى حلبة الشعر، وهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم"[٣٧] "وفى القديم كانت الصورة تركز فى الموسيقى على الوزن والقافية، وأما فى الحديث أضيف إليهما عناصر أخرى كالإيقاع وأهميته العظمى فى الصورة والموسيقى الداخلية، وحسن انتقاء الألفاظ"[٣٨] وقد أجمع النقاد على أهمية الإيقاع فى تشكيل الصورة الفنية، بل وإضفاء لون من الموسيقية الفاعلة عليها، والشاعر المجيد الذى يدرك أهمية الإيقاع جيدا "لا يمكنه فصل إيقاع الكلمة عن معناها فاستخدم لغتة الموزونة فى

---

[٣٥] – المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر – د/ممدوح عبدالرحمن – ص١٤.
[٣٦] – الصورة الفنية فى شعر دعبل الخزاعى – د/على أبوزيد – دار المعارف – مصر – ط ١٩٨٣م – ص٣٧١.
[٣٧] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/الرباعى ص٢٧٦.
[٣٨] – الصورة الفنية فى شعر على الجارم – د/إبراهيم أمين الزرزمونى – ص١٠١.

تشكيل صوره ولغته المميزة القادرة مع الإيقاع على خلق صوره، والتعبير عن مواقفه"[٣٩]

"ولعل السبب فى ذلك أن الكلمة داخل النظام العام للتجربة، تستدعى ما يلائمها موسيقيا، وتجلبه من أى مصدر، وبذلك يتسنى لنا الانتقال من مجال حسى إلى آخر، إننا ونحن نسمع النغم الصوتى تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع، إنها تمتد لتتخيل أشكالا بصرية وعناصر حسية أخرى مختلفة"[٤٠] "وفى حدود هذا التصور سيكون كل عنصر من تلك العناصر مادة للإيقاع والتصوير معًا، وستغدو خطوط الصورة ومساراتها متواشجة مع خطوط الإيقاع ومساراته، ولاسيما فيما يتصل بتلك السمات الإيقاعية التى لا تقبل العد والإحصاء، وتتصل بجانب المعجم والتركيب، والدلالة والجرس، مما يجعل عنصرى الإيقاع والتصوير يتواصلان من ناحية، ويتمايزان من ناحية أخرى لينهضا معًا بشعرية النص، ويولدا دلالته عبر عناصر الخطاب وأنساقه الفرعية المتداخلة"[٤١]

وإذا أردنا بحق تبين فعل الصورة فى الإيقاع، أو مس أثر اندماج الحدث التصويرى بالإيقاع الصوتى، والتشكيل الفنى العام، فلنتأمل ذلك المشهد المفعم بالرهبة والملئ بالمشاعر المتضاربة والأحاسيس العارمة والذى تمثل فى تصوير شوقى مشهد الاحتفال بإلقاء عروس النيل فى خضمه الزاخر أملا فى ديمومة فيضه، ولك أن تتأمل حركية الصورة فى نقل المشهد، وشفافية الإيقاع فى الإيحاء بالضراعة والتضحية والقدسية والجلال والرهبة والسعادة والحزن وكلها مشاعر متلاطمة تلاطم أمواج النيل، ومنسابة انسياب تفاعيل الكامل التامة والخالية من البهرج التنميقى، ومنتهية

---

[٣٩] – الصورة الفنية فى شعر دعبل – د/على أبوزيد –ص٣٧٣.

[٤٠] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/الرباعى – ص٢٧٦.

[٤١] – البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – د/عمر خليفة ص٣٨٣.

إلى قافية بها اندفاع مهموس ومفاجأة صوتية مطبقة توشى بالرزانة والثقل، والجزالة والتدفق، مما يصور المشهد مجسما وكأنه صدى نفس تلهث وراء النادر، فتأمل:

ونجيبه بين الطفولة والصبـــا   عذراء تشربها القلوب وتعلــق
كان الزفاف إليك غاية حظهــا   والحظ إن بلغ النهاية موبــق
لاقيت أعراسًـــا ولاقت مأتمـــا   كالشيخ ينعم بالفتاة وتزهـــق
فى كل عام درة تلقـــى بــــلا   ثمن إليك وحرة لا تصـــــدق
حول تســـــائل فيه كل نجيبة   سبقت إليك متى يحول فتلحــق
والمجد عند الغانيات رغيبـــة   يُبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن فهى عقيـــدة   ومن العقائد ما يلبٌ ويحمـــــق
ما أجمل الإيمان لولا ضـــــلة   فى كل دين بالهداية تلصـــــق
زفت إلى ملك الملوك يحثهـــا   دين ويدفعها هوى وتشـــــوق
ولربما حسدت عليك مكانهـــا   ترب تمسح بالعروس وتحـــدق
مجلوة فى الفلك يحـــدو فلكها   بالشاطئين مزغرد ومصفـــق
فى مهرجان هزت الدنيـــا به   أعطافها واختال فيه المشـــرق
فرعون تحت لوائه وبنـــــاته   يجرى بهن على السفين الزورق
حتى إذا بلغت مواكبها المـدى   وجرى لغايته القضـــــاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان جلالـــة   سيف المنية وهو صلتُ يـــبرق
وتلفتت فى اليم كل ســـــفينة   وانثال بالوادى الجموع وحدقوا
ألقت إليك بنفسها ونفيسهـــا   وأتتك شيقة حواها شـــــيق
خلعت عليك حياءها وحياتهـــا   أأعز من هذين شئ ينفـــــق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى   فالروح فى باب الضحية أليق[42]

---

[42] – الديوان – جـ١ – ص٢٣٨، ٢٣٩.

لقد وظف شوقى كلا من الحدث الدرامى، والإيقاع الموسيقى والتناغم الصوتى فى إنجاز هذا المشهد المفعم بالحياة حتى لكأنه فنان تفرغ لإخراج مثل هذه المشاهد الدرامية فى صورة حية متكاملة، فقد حرك شوقى صورته عبر زمرة من الأفعال التى لم يخل منها بيت لتأتى مجسدة للحركة ومثيرة للأحداث المصورة حتى لكأن شوقى عايش الحدث، ناهيك عن استغلاله عطاء المطابقة بين بعض هذه الأفعال سعيا لإحداث لون من الإثارة الذهنية ولك أن تتأمل عطاء هذا الكم من الأفعال (تشربها – تعلق – بلغ – لاقيت – لاقت –، ينعم – تزهق – تلقى – تصدق – تسائل – سبقت – يحول – تلحق – يبغى – يبغى – يعشق – زوجوك – يلب – يحمق – أجمل – تلصق – زفت – يحثها – يدفعها – حسدت – تمسح – تحدق – يحدو – هزت – اختال – يجرى – بلغت – وجرى – وكسا – يبرق – تلفتت – انثال – حدقوا – ألقت – وأتتك – حواها – خلعت – ينفق – تناهى – اتفق) – خمسة وأربعون فعلا تجسد خمسًا وأربعين صورة حركية، وتحرك معها إيقاع الأحداث حتى لكأننا أمام مشهد يتنامى بشكل دورى نستحضر من ورائه الصور، ونستجلى الأحداث التى ينغمها شوقى بدوره عبر حزمة من بنى التجانس والتلاقح الصوتى ممثلة فى التكرار والجناس من مثل (حظها ← الحظ) (لاقيت ← لاقت) (درة ← حرة) (حول ← يحول) (يبغى ← يبغى) (عقيدة ← العقائد) (ملك ← الملوك) (نفسها ← نفيسها) (شيقة ← شيق) (حياءها ← حياتها) وهذا التجانس الصوتى أضفى على الصورة تآلفا فنيا غريبا عن طريق إيقاع التماثل الذى يعد منبعا موسيقيا له ثقله فى التوقيع الشعرى إذ "لايوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره، وجوه الزاخر بالنغم، وموسيقى تؤثر فى أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التى تشبه قوى السحر، قوى تنشر فى نفوسهم موجات من الانفعال يحسون

بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسقا قد اضطرب واختل نظامه"[٤٣] ويقف الحدث الدرامى نفسه من وراء كل ذلك محركا قويًا لإيقاع بحر الكامل بامتداده، وللتجنيس بوقعه، وللأفعال بحركتها المثيرة، إذ يضفى بدوره على المشهد جلالا وهيبة يفرضان لنفسهما لونا من التعبير الفنى اللائق بهما، ومن هنا ظهر لنا البعد الثالث فى العمل، وهو بعد فاعل لا مراء فى حركية الصورة الإيقاعية.

وعلى ذات الشاكلة من التنغيم المصور قول شوقى أيضا:

وجرت سواق كالنوادب بالقـــرى	رعن الشجى بأنه ونــــواح
الشاكيات وما عرفن صبابـــــة	الباكيات بمدمـــــع سحاح
من كل بادية الضلــــوع غليلـة	والماء فى أحشائها ملــواح
تبكى إذا ونيت، وتضحك إن هفت	كالعيس بين تنشــط ورزاح
هى فى السلاسل والغلول وجارها	أعمى ينوء بنيره القـــداح
إنى لأذكر بالربيـــــع وحسنه	عهد الشباب وطرفه الممراح
هل كان إلا زهرة كزهـــــوره	عجل الفناء لها بغير جناح[٤٤]

لقد عاب العقاد على شوقى اهتمامه بالتماثل الخارجى، وعدم التعمق فى الواقع النفسى لها فقال لشوقى "واعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شئ واحد ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة

---

[٤٣] – فصول من الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٢٨.
[٤٤] – الديوان جـ١ – ص٧٣.

واضحة مما انطبع فى نفسك وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه، واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه،

ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نورًا"[٤٥]

وأرد على أستاذنا العقاد بالصورة السابقة، ومن قبلها "غاب بولونيا" "وزحلة" و"صحبة المكتب" ومعظم حوارات مسرحياته الخالدة، وأرد عليه بأندلسيات شوقى وأرد عليه بمناجاته النفسية الرائعة التى نسوق منها:

أبثك وجدى يا حمـــــام وأودع	وإنك دون الطير للــسر موضع
وأنت معين العاشقين على الهوى	تئن فنصغى، أو تحـــن فنسمع
أراك يمانيا ومصـــــر خميلتى	كلانا غريب نازح الدار موجــع
هما اثنان: دان فى التغرب آمن	وناء على قرب الديـــار مـــروع
ومن عجب الأشياء أبكى وأشتكى	وأنت تغنى فى الغصون وتسجع
لعلك تخفى الوجد، أو تكتم الجوى	فقد تمسك العينان والقلب يدمع
شجاك صغار كالجمـــــان وموطن	ند مثل أيـــام الحداثة ممرع
إذا كان فى الآجال طـــول وفسحة	فما البين إلا حادث متوقـــــع[٤٦]

لعلنا لم نجد شاعرًا من معاصرى شوقى، حتى العقاد نفسه، اختلط بالطبيعة اختلاطا نفسيا كشوقى، لم نجد شاعرًا ربط الطبيعة بعالمه النفسى، وواقعه الوجدانى مثله، أما ما يقوله العقاد فما هو فيه إلا صدى لما قال به كولردج ووردزورث ممن كانوا يعتمدون على التطبيق على ما يقولون، وينقدون من أجل الفن لا من أجل مجرد النقد، ولنا أن نتأمل المشهدين السالفين ونتعمق فيهما بعض الشئ لندرك مدى إحساس شوقى بالطبيعة مدى صلته بها لدرجة أنها تثير فيه مكامن الأسى والشجن فيئن أنينا موجعًا مع

---

[٤٥] – الديوان – ص٢٠ – مطبعة الشعب.

[٤٦] – الديوان – جـ٢ – ص١٣٤.

أنين السواقى فى لوحته الأولى، ولا يحس أنين السواقى، وأقولها عن تجربة – إلا من جلس إلى جوارها وهى تئن وتنوح بلا ذنب اقترفته، وتشكو وهى لم تعرف صبابة، وتبكى بدموع غزيرة، وتخرج الماء وجوفها المشروخ فى عطش دائم وصدى مقيم، والغريب أنها تبكى وتضحك، تبكى حال تباطئها، وتضحك حال تحركها، مثلهامثل النوق فى بطئها وسرعتها، والساقية مغلولة الأعناق فى ثور مغمض العينين فوق رقبته النير، أرأيت تغلغلا فى أعماق الجمادات كهذا؟؟! إن شوقى يصف مشهدًا يكاد يلوح لى حال طفولتى، فللنواعير صوت ندب مشج مثير للحزن لا يعهده إلا من ناغى أذنيه، ولصوت الماء المنساب منها خرير موجع تشعر أنه انساب بفعل الألم والرهق الذى يتعرض له الثور إن شوقى جعل السواقى تندب وتنوح – تشكو وتبكى، إن شوقى تعمق لضلوعها، لأحشائها، إن شوقى سمع أنين الثور. ولم يكتف بالتصوير الخارجي وإنما تعمق، وتعمق أكثر باستغلال إيقاعية الكامل الرائعة، بل وفعل الأصوات والمتجانسات (الشاكيات – الباكيات) بتجانسهما المتوازى، بل والتوازن فى قوله (تبكى إذا ونيت ← وتضحك إن هفت) ناهيك عن أفعال الصوت كالندب والنواح والبكاء والضحك وكلها محركات للصورة السمعية، وكأن شوقى يمهد بكل ذلك البكاء لندمه على شبابه الضائع وأيامه الزائلة، وليس أدل على الشجى من صوت الحاء باحتكاكيته الهامسة الحزينة الموجعة، لك الله يا شوقى من شاعر مجيد لك إحساس قلما توفر لشاعر عاصرك أو سلفك.

أما صورة شوقى الثانية فإنه بث فيها مكامن أساه الموجع، وغربته الروحية الممضة إذ عقد صلة وجدانية رائعة عميقة مع رمز دائم للغربة والحنين والحب الضائع، فخاطب الحمام ليذكرنا بعنترة وابن زيدون والمعتمد بن عباد حال حزنهم واستشعارهم الغربة والحزن، وشوقى هنا قد تعمق

وتوغل بحس الدافق داخل سويداء فؤاد الطبيعة، ومس شغافها، فناغاها برفق، وتوحد وجدانيا مع كائناتها فأفسح لنفسه مجالا لأن يبث شكواه أنينا ممتدًا، وصدىً محزنا، وشوقى هنا لم يعتمد مجرد التماثل الخارجى عيلما للتصوير، إنما تعمق فبث الحمام ما لديه من سر والحمام بأنينه وحنينه موضع تشاك وتباك على السواء فهما غريبان، يجمعهما خيط نفسى واحد، ولك أن تتأمل عطاء البيتين الرابع والخامس، بتقابلهما الموجع الذى يحاكى تخبطا نفسيا أليما يعترى نفس شوقى، فشوقى هنا يوقع الحزن توقيعا رتيبا يماهى حركية الطويل بامتداد تنغيماته وتباين مقاطعه، وكأن شوقى يقيس بإحساسه ذبذبات كل صوت يستعمله فيرتفع بأصواته وينخفض لينغم ماشاء على وتر ذاته المشروخة، ناهيك عن حسه الدقيق المرهف وشعوره الرقيق المفعم بالجمال، ولا مراء فى أن عطاء الموسيقى الشعرية يعضد عطاء الصورة الفنية ويضفى عليها عمقا وإحساسًا جليين، وعلى ما قيل عن شوقى فإن "الأداء الموسيقى الباهر حقا هو أروع الخصال فى شاعريته، إذ استطاع أن يستخرج من قيثارة الشعر العربى أرصن وأرق ما تحمل فى باطنها من أنغام وألحان. وتسند هذه الخصلة عنده خصلة التصوير البارع، وهى خصلة مدت على جوانب من أشعاره ما يشبه ألوان الطيف، وقد استطاع أن يسوى بها لوحات بديعة فى وصف الطبيعة وحين يتحدث عن أمجاد وطنه السالفة وأمجاد العرب ودولهم الغابرة، كما استطاع أن يسوى بها كثيرا من التشبيهات والاستعارات المبتكرة"[٤٧]

ومن هنا جاء حكمنا بأن إيقاعية الصورة الفنية لدى شوقى لم تضاهها فنيا إيقاعية لشاعر من معاصرية، وتفوق بها على جل من سبقوه من أرباب الصناعة الشعرية.

---

[٤٧] – فصول من الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – دار المعارف ص٣٣٨.

٥- أنماط صوره وعلاقتها بالإيقاع:

لا مراء فى أن للإيقاع صلة وثيقة بحواس الإنسان كلها، إذ إن حركة الكون كله مبنية فى الأساس على الإيقاع "ولذلك تتميز الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية والسيكولوجية للإنسان بإيقاع منتظم على مستويات عدة نجدها فى خفقة القلب، وعملية التنفس، وحركة السير، وفتحة العين وغمضتها وانطباق الشفاه وفتحها فى عملية الكلام، وأسلوب مضغ الطعام .. الخ.

والإيقاعات التى تشكل حركة الإنسان وسلوكه، بل إن الأفكار والأحاسيس ترد على عقل الإنسان ووجدانه على هيئة إيقاع متغير ومتبدل لكن له شخصيته المتميزة، ومن هنا كان الكيان الإنسانى بطبيعته يستجيب للإيقاعات الخارجية التى تساير إيقاعاته الداخلية"[٤٨]

والحافز الإيقاعى، لاشك، "فى تجربة الشاعر يحوم ليوجد نفسه فى وضع مريح، فهو فى شتى المجالات يأتى بعناصر متعددة وذات أنماط نفسية مختلفة منها البصرى ومنها اللمسى والشمى والحركى وغير ذلك، وبهذا يصبح الإيقاع الداخلى عاملا هامًا من عوامل بعث الصورة وتجديد المعنى فى النفس"[٤٩]

والإحساس بالجمال، وتمثيل هذا الجمال لا يعتمد حاسة بعينها، إنما يعتمد الإنسان فى نقله إحساسه بالجمال على مجمل حواسه بحيث يخدم بعضها البعض الآخر فلا يقتصر الإنسان على الصورة المرئية فقط، إنما يعضدها بأختها اللمسية أو السمعية أو الشمية أو الحركية وكلها منابع إبداع، ومناجم تصوير ومن هنا كانت حساسية تعريف ناقد (كاروين إيدمان) لإيقاع الشعر إذ عرفه بأنه "الأداة الخاصة التى يستخدمها الشاعر فى السيطرة على الحس

---

[٤٨] - موسوعة الإبداع الأدبى - د/نبيل راغب - ص٥٨.

[٤٩] - الصورة الفنية فى شعر أبى تمام - د/عبدالقادر الرباعى - ص٢٩٩.

وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل المنوم المغناطيسي عندئذ يتكون الجو الشعرى الخاص الذى يلتقى فيه الشاعر بالقارئ، والذى يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقوله، إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة التى تم التعبير عنها بكل الحيل، الموسيقية التى يملكها الشاعر، أما الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلى للخيال الشعرى فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشعر، معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة والصور الدقيقة"[٥٠]

وهناك ما يعرف بتراسل الحواس "بحيث توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى، وعلى هذا النحو تعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عطرة فاغمة"[٥١]

والصورة عامة لا تقف عند مجرد الأشكال البلاغية المعروفة، بل تتعداها إلى الوصف المباشر القائم على حوار الأحاسيس مع الحواس على اختلاف أنواعها مما ينتج عنه تلك الصور الحسية التى تؤثر تأثيرا ظاهرًا فى إيقاع الشعر عامة أما أنماط صور شوقى فجاءت كالتالى:

– الصورة البصرية:

هى مخاض جميع الحواس، وثمرة كل الملكات، فهى الإلهام الذى يأتى الشاعر اتفاقا نتيجة قراءاته ومشاهداته وتأملاته، بل وتجربته التى يحياها بعمق فيثير عن طريقها خياله وذاكرته على السواء ليسوقا تعبيرا مفعما بالحركة، وتعد هذه الحركة بمثابة "تمثيلية تستمد عمقا جديدا من المعانى الكثيرة التى ارتبطت بها حتى أصبحت مركزا تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا، إنها الحياة كلها مكثفة مختصرة، فالذكرى عند من وهبت

---

[٥٠] – موسوعة الإبداع الأدبى د/نبيل راغب – ص٦٠، ٦١.
[٥١] – الخيال – مفهوماته ووظائفه – د/عاطف جودة نصر – ص٣٢٨.

له حالة البصر سلسلة من اللوحات، أى من الصور والألوان وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعى الصورة الأخرى، إن بين الإدراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفيا يدركه الشعراء ويراعونه فى كل ما ينظمون"[٥٢] على العلم بأن هناك أشياء لا يمكن تمييزها إلا بحاسة البصر كالألوان والأشكال وهذا ما يضفى على التشبيهات عمقا دلاليا، ناهيك عن تجسيمه المعنى المقصود فى مخيلة الشاعر على شاكلة قول شوقى:

هذا الهـلال الذى تحيون ليلتــه	أبهى الأهلــة عنـد الله ألـونــا
أراه من بين أعلام الـوغى ملكا	وما سواه من الأعــلام شـيطانا
قان ففيه من الجرحى مشـاكلة	حتى إذا قيل ماتــوا اخضر ريحانا
لحامليه جـــلال منه مقتـبس	كأنما رفعــوا للنــاس قرآنـــا
كأن ما احمر منه حـول غـرته	دم البرئ ذكى الشــيب عثمانــا
كأن ما ابيض فى أثناء حمـرته	نور الشهيد الذى قد مــات ظمآنا
كأنه شفق تسـمو العيــون له	قد قلد الأفــق ياقوتا ومــرجانــا
كأنه من دم العشــاق مختضــب	يثير حيث بدا وجدًا وأشــجانــا
كأنه من جمـــال رائــع وهدى	خدود يوســف لما عــف ولهانا
كأنه وردة حمراء زاهيـــــــة	فى الخلد قد فتحت فى كف رضوانا[٥٣]

لقد استعار شوقى من عالم المرئيات صورة هلال علم الدولة التركية بحمرته القانية يتوسطه هلال أبيض، وهما لونان لهما جلاء بصرى حاد، فالأحمر يشمل (احمرار دم الجرحى، واحمرار الوجه حول الغرة وحمرة الورد، وحمرة خدود يوسف عليه السلام – وحمرة دم العشاق، وحمرة الشفق) أما البياض فيشمل (بياض شيب عثمان، وبياض نور الشهيد الحسين بن على) وهما لونان يستدعى أحدهما الآخر فى تقابل ضدى تحركه الصورة البصرية، وهذا التقابل إنما يعزز الدلالة الإيحائية، ولا مراء فى عطاء الرابطة اللونية الجامعة بين الورد والدم والخدود، مجللا إياها بدلالة التشبيه

---

[٥٢] – مسائل فلسفة الفن المعاصرة – جان مارى جويتو – ترجمة د/سامى الدروبى – دمشق ط٢ – ١٩٦٥م.

[٥٣] – الديوان – جـ٢ – ص٨٢، ٨٣.

المتعامد الذى يصنع إيقاعية خاصة تعضد إيقاعية البسيط بامتداده ورحابته، ويخضع له موروثه الدينى والتاريخى فيأتى بسيدى الشهداء (عثمان والحسين) ثم يأتى بالصديق يوسف عليه السلام فى صورته الجميلة، ناهيك عن إفساحه مساحة لتدفق الصور البيانية الأخرى لتعضد دلالة التشبيه، وقد تفوق شوقى على نفسه فى نقل هذا المشهد التصويرى القائم على الرؤية البصرية ودمجه بالمرتكزات الإيقاعية داخل الأبيات.

ولأن لكل صورة نمطا نفسيا وآخر بلاغيا وثالثا فنيا فلنا أن نتأمل عطاء مشهد محاولة اغتيال عنترة بن شداد رميا بسهم فى ظهرة على حين غرة، وكيف أن شوقى قد صور اكتشاف عنترة الأمر عن طريق رؤية المشهد كاملا فى عين عبلة وحركات جسدها

عنترة:

قـــد كان لابـــــد أن أراه ... لليث عينان فى قفـــــاه
قد كنت أنت صنمى قــــدامى ... لك اتجاهى وبلك اهتمامى
رأيت فى عينيك قوس الرامى ... ويده فى جعبـــة السهـــام

عبلة: وما رأيت؟؟

عنترة:

رأيـــت العيـــــــن حائــــرة ... والوجه لونه الإشــفاق ألوانا
وقف شــعرك وانسابت غــدائره ... كما أثرت وراء الليل ثعبـــانـــا
وقام صـــدرك كالمنفاخ مجتهـــدا ... لا يفرغ الريح إلا ارتد مــلآنا
فقلت شر ورائى لست أبصــــره ... فى عطف عبلة لما روعت بانا
ولاح لى الحب فى عينيك مرتسما ... لم تستطيعى له يا عبل كتمانا

عبلة: الحب !! كيف عرفت الحب؟؟

عنترة: منك ومن ... عينيك

عبلة: ... قد تكذب العينان أحيانا

عنترة: لا عبل لا إن عين الحب صادقة ... وما تعودت من عينيك بهتانا

عبلة: أجل ولكن قديما كان ذاك أجـــل ... هذا السواد لعينى كان إنسانا[٥٤]

---

[٥٤] – المسرحيات – ص٧١، ٧٢.

إن قاعدة نفسية ما تقف وراء هذا المشهد وتصدر عنها الصورة فيبدو على النفس أثرها لاشك، كما أن هناك شكلا بلاغيا اتخذته صور هذا المشهد متمثلا فى التشبيهات والاستعارات والكنايات الفاعلة فى المعنى العام فعل السحر، وجاء الوتر الثالث وهو الوتر الفنى الذى تجلى فى التحام النمطين السابقين فأخرج لنا الصورة مفعمة بالحياة فلولا ما ظهر من خوف عبلة على عنترة متمثلا فى ظهور الأعداء له فى عينيها، وارتفاع صدرها فجأة، وحركة شعرها وحمرة الإشفاق بوجهها وظهور عاطفة الحب مجملة على عبلة، لولا كل ذلك ما أدرك عنترة ما كان يحاك له من وراء ظهره، وقد لعبت الأفعال المتتابعة هنا دورا بالغًا فى نقل مفردات المشهد بل وتحريكه أمام أعيننا، وبخاصة أنه صنع ليمثل على مسرح فلابد من بث روح الحركة به حتى ليبدو لنا واقعا مقروءا، وما كان يتسنى لشوقى أن يصل لتلك الدرجة من الإقناع إلا باستخدام حزمة من دوال التصوير الحركى القائم على تنامى المشهد وتحركه ليصور لنا رؤية عنترة الحب فى عين عبلة لا مجرد عدو يزمجر عنترة فيه فيرديه صريعا، ولك أن تتأمل عطاء هذه الصورة البصرية رائعة الجمال التى يرسم فيها شوقى ضواحى جنيف فى بهجة مناظرها على الكامل فيقول:

إن أشرقت زهراء تسـمو للضحى ... وإذا هوت حمراء فى تلك الـذرى
فشروقها منـه أتم معانيـا ... وغروبها أجلى وأكمل منظـرا
تبدو هنالك للوجـود وليدة ... تهنا بها الدنيا ويغتبط الثـرى
وتضئ أثناء الفضـاء بغـرة ... لاحت برأس الطور تاجا أزهـرا
فسمت فكانت نصف طـار مابدا ... حتى أناف فـلاح طـارا أكبرا
يعلو العوالم مسـتقلا ناميـا ... مسـتعصيا بمكانه أن ينقـرا
سالت به الآفاق لكن عسـجدا ... وتغطـت الأشباح لكن جوهـرا
واهـتز فالدنيـا له مهتزة ... وأنار فانكشف الوجود منـورا
حتى إذا بلـغ السمـو كماله ... أذنت لداعى النقص تهوى القهقرى
فدنت لناظـرها ودان عنانهـا ... وتبدل المسـتعظم المستصغـرا
واصفر أبيض كل شئ حـولهـا ... واحمر بـرقعها وكان الأصفـرا
وسما إليها الطود يأخذها وقـد ... جعلت أعاليـه شريطا أحمـرا
مسته فاشتعلت بـه جنباته ... وبدت ذراه الشم تحـمل مجمـرا

فكأنما مـــــدت بـــه نيرانها   شركا لتصطاد النهـــار المـــــدبرا
حرقته واحترقت بــــــه فتوليا   وأتى طلولهما الظـــلام فعســـــكرا
فشروقها الأمل الحبيب لمن رأى   وغروبها الأجل البغيض لمن درى[**]

إن شوقى يصف مشهدى الشروق والغروب فى لوحة هى المثلى فى وصف مثل ذلك المشهد وما يتركه فى النفس من أثر فهناك من الألوان الأحمر والأبيض والأصفر، وهناك من الأوقات الضحى والشروق والغروب والليل والنهار وهناك من المرئيات المادية الذرى والثرى والجبال والعسجد والجوهر، وهناك من الدوال المرئية الظلمة والنور والاشتعال والاحتراق، والإضاءة، وهناك من دوال الحركة السموّ، والبُدو والظهور والخفاء والسيل والاهتزاز والدنو والنأى، وهناك التكرار والجناس والتضاد والتوازن والتراسل الصوتى المرصف وكلها من مثريات إيقاع المشهد ومن مؤكدات جماله، بل إن هناك خيالا خصبا يقف من وراء ذلك المشهد كله محركا إياه فى اتجاه واحد، وهو اتجاه الإبداع

هذا وقد يستعمل شوقى صورته البصرية فى تعميق دلالة بيانية كالأمواج التى شبهها بكتاب الدهر أو بصحف القدر رفعا من شأن الهين وجنوحًا بالخيال إلى ما وراء التصور وتمثل هذا فى قوله:

راكب البحر، أموجُ ما ترى   أم كتاب الدهر أم صحف القدر؟

وقد استخدم شوقى هنا فى إبراز صورته دلالتى النداء والاستفهام ليثرى بهما إيقاعية المشهد ويضفى عليه رونق التمنى، هذا وقد يعمق شوقى الصورة المرئية لدرجة أن يستعملها مقلوبة توغلا منه فى التخييل الفاعل على شاكلة قوله:

وليل كأن الحشر مطلع فجره   تراءت دموعى فيه سابقة الفجر

[**] – الديوان – جـ١ – ص٨٦، ٨٧.

وقد يتدرج شوقى فى صورته البصرية مما هو دان من الحس كالعقاب والسحاب إلى ما هو غير متصور تأكيدا لإعجاز ما يصف على شاكلة قوله واصفا الطائرة:

أعقاب فى عنـــان الجو لاح	أم سحاب فر من هوج الرياح
أم بساط الريح ردته النـــوى	بعد ما طوف فى الدهر وساح
أو كان البرج ألقى حـــوته	فترامى فى السماوات الفساح

فشوقى هنا إنما يحرك الصورة فى أذهاننا قبل أن تبدو متحركة فى أرض الواقع وكأنه بذلك يصنع لدينا معادلا موضوعيا لما تذخر به نفسه، وهذا مسوغ لحكمنا بنجاحه فى ربط التصوير البصرى بالإيقاع.

– الصورة السمعية:

إن للسمع جلاءً، وإن للمسموع حضورًا ذهنيا أسمى مما يدرك بالنظر، والسمع قد ينفع المرء حين لا ينفعه البصر واستشعار الجمال يكمن فى السمع كما يكمن فى البصر تماما، بل إن الإنسان يستعمل حاسة السمع ليلا ونهارًا صباحا ومساءً على حين يستعمل البصر نهارًا فقط وفى حالة وجود إضاءة وعندما ينطمر الكلم على فكر سام فإدراكه بالسمع يكون أجلى وأعظم من إدراكه بالبصر، وشوقى كان ممن يجيدون استعمال الصورة السمعية تحريكا لذهن المتلقى وإشراكا له فى المقول، فكان يثير بصورته السمعية حزن المتلقى، ويفعم خياله ويحرك ذهنه، بل ويبهجه حال البهجة، وكل ذلك بالصوت ولك أن تتأمل قول شوقى:

كان شعرى الغناء فى فرح الشر	ق وكان العـــزاء فى أحزانه[٥٦]

فشعر شوقى يتكلم – يعرب – يحزن حينا ويفرح حينا، يضحك آنا ويبكى آخر، وعلى المسارين فالصورة السمعية ظاهرة إن فرحا وإن ترحا وكذلك تجد فى مناجاته نائح الطلح وبث شكواه قائلا:

---

[٥٦] – الديوان – جـــ١ – ص٥٨٩.

يا نائح الطلح أشباه عوادينـــا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يـــدا قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكا غير سامرنا أخا الغريب – وظلا غيرنا دينا[٥٧]

إن شوقى هنا يتوحد بالطبيعة، يعيش مع كائناتها، ينصهر معها وجدانيا فيبثها همومه ويشكو لها لواعجه، فيبكى فاتح وادى الطلح بإشبيلية ويأسى لحاله، وهو بكاء على أنه غير مسموع إلا أنه بكاء ممض – مؤثر ينجرف القلب معه إلى هوة من الشجن الرفيع، فيسمع أنينه صاخبا ونوحه مدويا، وعلى ذات الشاكلة من العطاء الصوتى أيضا قوله للحمام:

أبثك وجدى يا حمـــــام وأودع وإنك دون الطير للســر موضع
وأنت معين العاشقين على الهوى تئن فنصغى أو تحـــن فنسمع
ومن عجب الأشياء أبكى وأشتكى وأنت تغنى فى الغصون وتسجع
لعلك تخفى الوجد أو تكتم الجوى فقد تمسك العينان والقلب يدمع[٥٨]

لعل فى بث الوجد شجنا يريح، ولعل فى أنين الحمام وأنينه صدى ملفتا فالحنين والأنين فى إذكاء التباريح سواء إذ بهما شجن موجع ونحيب مؤلم، ولك أن تتأمل بكاء شوقى ودائم شكواه فى البيت الثالث فى مقابل سجع الحمام وغنائه، حتى لكأنه يكذب على نفسه بذلك الغناء ويخفى فى قلبه وجدًا باقيا وجوى مقيما يبكى قلبه ولا يبكى عينيه، إنها صورة سمعية متحت من عيلم الشجايا دموعًا خالدة، دموعًا لها صوت إلا أنه صوت المبدع حال إبداعه، وهذا ما نجح شوقى فى نقله لنا عبر التعبير ولنا أن نتأمل عطاء الصورة السمعية فى قول شوقى واصفا أم كلثوم.

حديثها السحر إلا أنـــه نغــم جرت على فـــم داود فغناهـــا
حمامة الأيك من بالشجو طارحها ومن وراء الدجى بالشوق ناجاها

---

[٥٧] – الديوان – جـ٢ – ص١٤٧.
[٥٨] – الديوان – جـ١ – ص١٣٤.

ألقت إلى الليل جيدا نافرًا ورمت إليه أذنا وحارت فيه عيـناهـا
وعادها الشوق للأحباب فانبعث تبكى وتهتف أحيانا بشكواهـا
يا جارة الأيك أيام الهوى ذهبت كالحلم آها لأيام الهـوى آهـا[٥٩]

إن شوقى ينغم بصوته لحنا يتناسب مع مقام أم كلثوم أسطورة الشجو لذا استعار فى وصف غنائها بالنغم وبغناء داود ووصفها بحمامة الأيك وجعلها تبكى وتهتف ثم يشاركها شجنها ببث آهاته العميقة التى تضفى على الصورة غنائية شجنة لها وقع الناى الحزين، والصورة هنا تعيد على أذن الخيال صرخة شوقى، وشدو أم كلثوم الساحر، وقد أكثر شوقى من ترديد أصوات البشر على اختلاف أنواعه بين شدة ورخاوة، كما أكثر من وصف أصوات الحيوانات والطيور، وكلها صور تبدو متحركة فى اتجاه واحد وهو إحداث لون من ألوان الإمتاع الفنى للمتلقى وإشراكه فى العمل وإشعاره بروحه السارية فى أوصاله كنقله همس الطبيعة فى قوله على الكامل:

ولقد أقـــول لهاتف سحرًا يبكى لغير نوى ولا أســـر
والروض أخرس غير وسوسة خفق الغصون وجرية الغدر[٦٠]

فشوقى هنا قد أسمعنا معه خفق الغصون وجرية غدر الماء وهذا شئ نادر فى اللغة العربية، وعلى ذات الشاكلة قوله على البسيط.

وما شجانى إلا صوت ســاقية تستقبل الليل بين النوح والعبر
لم يترك الوجد منها غير أضلعها وغير دمع كصوت الغيث منهمر
بخيلة بمآقيها ولـــو سئلت جفنا يعين أخا الأشواق لم تعر[٦١]

وفى جلاء الصورة السمعية ما يغنى عن التعليق وليست هذه أول مرة يصف شوقى صوت الساقية بحزنه وشجنه فقد سلف له أن أبكاها على الكامل قائلا:

---

[٥٩] - الديوان - جـ٢ - ص١٦١.
[٦٠] - الديوان - جـ٢ - ص١٢٧.
[٦١] - الديوان - جـ٢- ص١٢٥.

وجرت سواق كالنوادب بالقرى   رعن الشجى بأنة ونواح
الشاكيات وما عرفن صبابـــة   الباكيات بمدمـــع سحاح
من كل بادية الضلـــوع غليلة   والماء فى أحشائها ملواح
تبكى إذا ونيت وتضحك إن هفت   كالعيس بين تنشط ورزاح[٦٢]

وباللوحتين صور سمعية جليلة لها رفعة فنية نادرة يسكننا بها شوقى لجة التصوير، ويسمعنا بحروفه وتعابيره ما لم نك لنسمعه فى الواقع وهذا نجاح من هذا الشاعر فى إسماعنا إيقاع التصوير، وإشعارنا بحركيته الفاعلة. وشوقى أجاد فى نقل الألم الإنسانى النبيل فى معظم صوره السمعية، وكأنه يجسده لنا منطوقا لذا أسمعنا كثيرا صوت الندب والعويل والنواح والصراخ والأنين، وكلها شيت ألم رفيع يعتصر نفس المبدع فيسوقها لإخراجه نغما يطويه الزمان ويبقى دليل إبداع، وشارة إمتاع، "والألم الذى يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم الذى يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات، والشعر نفسه ليس فى حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزا أقوى"[٦٣].

– الصورة الشمية:

شوقى ابن مصر، ومصر بنت الجمال، والعبير باعث الإحساس بالجمال، وبيئة مصر حافلة بالشذا الفواح، والعبق المائج، والعبير الدائم، فيها الخمائل والأزاهير، وبها الحقول بزهرها وأريجها ونسيمها، وربيعها الفتى الدائم وكلها مثيرات خيال، وبواعث رؤى، وليس هناك ما هو أروع ولا أجمل من صوره الشمية فى وصف الربيع بجماله وعبقه وشذاه فى وادى النيل حين قال على الكامل:

---

[٦٢] – الديوان – جـ١ – ص٧٣.
[٦٣] – مسائل فلسفة الفن المعاصرة – جان مارى جويتو – ترجمة د/سامى الدروبى – ص٧٩ – دمشق ط٢ – ١٩٦٥م.

مهما فضضت دناتها فاستضحكت … ملئ المكان سنى وطيب نفاح
تطغى فإن ذكرت كريم أصولها … خلعت على النشوان حلية صاحى
فرعون خبأها ليوم فتوحه … وأعد منها قربة لفتاح
ما بين شاد فى المجالس أيكه … ومحجبت الأيك فى الأرواح
غرد على أوتاره يوحى إلى … غرد على أغصانه صداح
بيض القلانس فى سواد جلابب … حلين بالأطواق والأوضاح
يخطرن بين أرائك ومنابر … فى هيكل من سندس فياح
ملك النبات فكل أرض أرضه … تلقاه بالأعراس والأفراح
منشورة أعلامه من أحمر … قان وأبيض فى الربا لماح
لبست لمقدمه الخمائل وشيها … ومرحن فى كنف له وجناح
يغش المنازل من لواحظ نرجس … أنا وآنا من ثغور أقاح
ورءوس منثور خفضن لعزة … تيجانهن عواطر الأرواح
الورد فى سرر الغصون مفتح … متقابل يثنى على الفتاح
ضاحى المواكب فى الرياض مميز … دون الزهور بشوكة وسلاح
مر النسيم بصفحتيه مقبلا … مر الشفاة على خدود ملاح
ويقائق النسرين فى أغصانها … كالدر ركب فى صدور رماح
والياسمين لطيفه ونقيه … كسريرة المتنزه المسماح
متألق خلل الغصون كأنه … فى بلجة الأفنان ضوء صباح
والجلنار دم على أوراقه … قانى الحروف كخاتم السفاح
وكأن مخزون البنفسج ثاكل … يلقى القضاء بخشية وصلاح
وعلى الخواطر رقة وكآبة … كخواطر الشعراء فى الأتراح[٦٤]

لعل فى هذه اللوحة ما يغنى عن كل الصور الشمية فلقد أتى فيها شوقى تقريبا بكل ما ينفث رائحة طيبة، وجمع فيها كل صور الشعر العربى من بصرية إلى حركية إلى ذوقية إلى سمعية وكأنه ينغم الرائحة التى طغت على المشهد وتخللت كل بيت فحولته أريجا متحركا، لقد استعمل شوقى من الألوان الأبيض والأحمر والأسود، واستعمل من الزهور ما لونه أبيض مثل الأقاحى، واليقائق والنسرين والياسمين، وساق روائح طيب النفاح والسندس الفياح والنرجس العبق، وعواطر الأرواح – والورد والنسيم والياسمين النقى، وصب كل ذلك فى قوام الكامل، متوازن المقادير مستعملا الجناس محسنا صوتيا بين كل من (فتوحه – الفتاح) بموقعيهما القارين فى نهايتى عجزى شطرى البيت الثالث – كما استعمله أيضا على نفس الشاكلة بين عجزى

---

[٦٤] – الديوان – جـ١ – ص٧٠، ٧١، ٧٢.

شطري البيت الثالث عشر بين (مفتح – الفتاح) وبين مستهلي الشطرين في البيت الخامس عشر (مرَّ – مرَّ) وكذلك استعمله تاما في البيت الأخير، بينما لجأ في بيتيه الخامس والسابع إلى حسن التقسيم الذي أدى إلى توازن في الأول وتلاقح في الأخير فتأمل

غرد على / أوتـــــاره / يوحي إلى

غرد على / أغصـــانه / صـــــداح

ناهيك عن دلالة الطباق وما أفعمت به المشهد من شيت إمتاع كما حدث بين (بيض وسود) (الليل والإصباح) (غدوة ورواح) (أحمر – أبيض) وكلها تحدث إثارة ذهنية ومتعة فنية لها أثرها، وجلل كل ذلك الكم من الإيقاع بالأصوات المتراسلة والممهدة لروى الحاء ذى الوقع الهامس الذى تضفى احتكاكيته على اللوحة مائية وطلاوة، وتحدث في الهواء أثرا صوتيا منسما وكأنه صدى حي لروائح آذار المنتشرة في ربا الوادى الفسيح، هذا وقد يخلط شوقي الصورة الشمية بدلالة كالازدواج على شاكلة قوله:

والروض في حجم الدنا — والبحر في حجم الغدير

والدر مؤتلق الســــنا — والمسك فيــــاح العبير [٦٥]

والازدواج، لا مراء، يحقق إيقاعية تعبيرية عالية المستوى، فإذا ما صاحبته صورة شمية كالتي نحن بصددها، فهو إنما يساعد في جلائها وظهورها وضاحة القسمات، هذا وقد يصوغ صورته الشمية في شكل مجانس متجاور المقادير على شاكلة أقواله:

سلام على شيخ الشيوخ ورحمة — تحدرُ من أعطاف كل سحاب

ورفاف ريحـــــان يروح ويغتدى — على طيبات في الخلال رطاب [٦٦]

---

٦٥ – الديوان – جـ١ – ص٣٤٢.

٦٦ – الديوان – جـ٢ – ص٣٧٦.

وكذلك

بنا فلم نخل من روح يراوحنا	من بر مصر وريحان يغادينا
وحازك الريف أرجاء مؤرجة	ربت خمائل واهتزت بساتينا[٦٧]

وقد يكون متباعد المقادير على شاكلة قوله:

فلو جزيناك بالأرواح غالية	عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا[٦٨]

وعلى كل فإن للصورة الشمية في شعر شوقي حضوريها التصويري والإيقاعي على السواء، وقد برع الرجل براعة ندت عن المثيل في نقل هذه الصورة وإلباسها يفاعًا من الإيقاع الهادئ أحيانا، والصاخب أحيانا وعلى المسارين فالإمتاع متحقق، والإبداع جلي.

– الصورة الحركية:

الحركة، على ما قيل، فعل تستفزه الإرادة، وتحدوه الرغبة إلى عمل بعينه وللنشاط الحركي عامة "مهمة كبرى في التصوير، وبخاصة التصوير الفني في الشعر وذلك لأن الحركة هي أهم ما يميز الصور الشعرية عن سائر اللوحات الفنية"[٦٩] والمصور أو النحات يتجلى إبداعهما في لحظة إلتقاط الصورة وتخليدها على الزمن، أما الشاعر الموهوب فله عبقرية خاصة تبرز في "الفعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة"[٧٠]

ومن أروع ما صور شوقي على تلك الشاكلة قوله على الكامل:

والماء من فوق الديـــار وتحتها	وخلالها يجري ومن قول القرى
متصوبا / متصـــعدا / متمهـــلا	متسرعا / متسلسلا / متعـــثرا
والأرض جسر حيث درت ومعبر	يصلان جسرا في المياه ومعبرا
والفلك في ظل البيوت مواخـــرا	تطوي الجداول نحوها والأنهرا[٧١]

---

[٦٧] – الديوان – جـــ١ – ص١٤٩.
[٦٨] – الديوان – جـــ١ – ص١٥٠.
[٦٩] – الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث – د/ صالح بن عبدالله بن عبدالعزيز الخضيري – الرياض – ط١ ١٩٩٣م – ص٢٠٧.
[٧٠] – فلسفة وفن – زكي نجيب محمود – ط١ – ١٩٦٣م.
[٧١] – الديوان – جـــ١ – ص٨٦.

إن شوقى هنا يصف كل دقيقة فى جريان الماء فيسرع معه ويبطئ، وينأى عنه ويقترب، ويبنى من خياله ويهدم وينقل حركته وحركة الأرض وحركة الفلك، وكلها لم تعتد ثباتا، إلا أنه ينقل حركتها نقلا آليا مرتبا، فيستعمل التراسل الاشتقاقى فى البيت الثانى محدثا بتراسله المنون تنغيما صوتيا رائعا يزكيه التوازن المورفولوجى الرائع ويمهد له التعبير الاستعارى فى البيت الأول ويعضد دلالته الصوتية التكرار فى البيت الثالث لتأتى حركة الفلك فى البيت الأخير مناسبة فى مكانها مؤثرة فى دلالتها، وعلى ذات شاكلة ذلك قوله على مشطور المتدارك الذى زكى الحركة بخفته وجلاها بطلاوة نظمه:

عند شـــادن ... جاســـر اللبب
تذهب النهى ... أينما ذهـــب
يلفت المـــلا ... كلمـــا وثب
دونـــهن لا ... يثبت اليلـــب
قـــرٌ نهده ... عطفه اضطرب
خصره هبـــا ... صـــدره صبب
يركض النهى ... مشـــيه الخبب
رائـــعا كما ... شـــاء فى الكثب
آنســـا إلى ... شبهه انجـــذب
يســـتخفه ... أينمـــا انقلب
مطرب من الـــ ... ـــلحن منتخـــب
يجمع المـــلا ... يحضـــر الغيب[٧٢]

لم يكتف شوقى بحركية مشطور المتدارك (فاعلن فعَلن) إنما عضدها بحركية إيقاعية تصويرية من نوع نادر فى الأدب العربى كله، إذ لم نقع على تصوير فعل متحرك لغزال بشرى هفهاف كذلك الذى بين أيدينا، إذ إن غزال شوقى حرك مع حركته قريحته فصورت الفعل حركة حركة لأن النهى تذهب أينما ذهب ذلك الشادن وهو ملفت للنظر، بحيث لا يثبت أمامه حتى أشجع الفرسان فما يقر فيه موضع ألا ويتحرك آخر لأنه سريع الحركة

---

[٧٢] – الديوان – جـ١ – ص٥١، ٥٢.

يركض ويربع أينما شاء وينجذب لمن يشاء، ويستخف لسماع الطرب فيتحرك بدوره ويتمايل جامعًا حوله كل من استطاع جمعه، كل فعل لدى شوقى بحركة، وكل حركة بإبداع، وكل إبداع بإمتاع، وقد برع شوقى فى صب كل هذه الحزمة من الحركات الراقصة فى وزن راقص هو الآخر، ولقد اتاحت رشاقة الوزن لشوقى الفرصة فى تصوير رشاقة خصر الفتاة الراقصة التى تشبه فى خفتها ورشاقتها ولد الظبيه فى خفته ورشاقته، ولشوقى فى تعابيره قدرة على اختزال الحدث وتصوير دقائق حركيته تصويرا يثير فينا إحساسا بالمتعة الفنية الجامحة التى لا نملك أمامها سوى أن نخلع قبعة الاحترام لشوقى رضا بما يقول.

هذا وقد يستعمل شوقى صورته الحركية فى صورة بيانية فيضفى على حركيتها عمقا فنيا له سحره الخاص على شاكلة قوله على الخفيف:

بنفوس تجول فيها الأمـــانى	وقلوب تثور فيها الدمـــــاء
يضمرون الدمار للحق والنـــا	س ودين الذين بالحق جاءوا
ويهدون بالتلاوة والصلبــــــــــان	ما شاد بالقنا البنــــــاء
فتلقتهم عزائم صـــــــدق	نص للدين بينهن خبـــــاء
مزقت جمعهم على كل أرض	مثلما مزق الظـــلام الضياء[٧٣]

لقد استعمل شوقى التوازى القائم على الازدواج محسنا صوتيا تلاقحت فيه بنى شطرى البيت الأول، جاعلا فيهما الأمانى تجول، والدماء تثور، وفى جولان الأول وثورة الأخيرة حركة معضدة بعطاء استعارى جميل، والدمار فى البيت الثانى فعل يقوم على الحركة إلا أنها حركة نفسية داخلية قبل أن تكون حركة مادية قائمة على النسف والتدمير، لذا استتبعتها حركة الهدم الذى أتى على كل مشيد، لذا تدخل التدوير لنقل ثورة النفوس واندفاعها نحو تحقيق الأمل، ولكن رد الفعل كان قويا لأنه تحرك بفعل

---

٧٣ – الديوان – جـ١ – ص١٨٨.

عزائم قوية تمزق كل شئ أمامها تمزيق الضياء ذلك التعبير الاستعارى عن الحق للظلام الذى يعبر عن الباطل، هذا وقد يربط شوقى صورته الحركية بصورة بديعية كالمقابلة على شاكلة قوله:

طلعنا، وهى مقبلة أســـودا   ورحنا وهى مدبرة نعامـــا[٧٤]

وقد يربطها بالطباق على شاكلة قوله:

تغدو على الله والتاريخ فى ثقة   ترجو فتقدم أو تخشى فتتئــد[٧٥]

أو الجناس كقوله:

كل حى على المنية غـــادى   تتوالى الركاب والموت حادى[٧٦]

أو السجع كقوله:

الليل ينهضنى، من حيث يقعدنى   والنجم يملأنى، والفكر صهبائى[٧٧]

وكذلك قوله:

هبنا قطيعا هـــائما ســـائما   لو اتحدنا خشيتنا الذئـــاب[٧٨]

وعلى هذه الشاكلة من التشكيل دارت الصورة الحركية لدى شوقى فبرع فى عرضها براعة ندت عن المثال.

– الصورة الذوقية:

لقد استعان شوقى بالصورة الذوقية فى منح الصورة الفنية فى شعره عامة حرارة خاصة، ونقل إلينا بصدق الفنان الواعى قوة تفاعله مع كل تعبير عبر به عن الحياة التى اصطبغت صوره بصبغتها حلوة أو مرة فوجدناه

---

[٧٤] – الديوان – جـ٢ – ص٥٣٩.
[٧٥] – الديوان – جـ٢ – ص٤٣٠.
[٧٦] – الديوان – جـ٢ – ص٤٣٤.
[٧٧] – الديوان – جـ٢ – ص٩٤.
[٧٨] – الديوان – جـ٢ – ص٤١.

يصور كثيرا مذاق العسل والسم والماء العذب وما حلا من الطعام وما أسكر من الخمر وكأنه يحاكي بتعبيره مذاقا حقيقيا لطعم عاينه ولك أن تتأمل طعم كل من الحياة والموت عند شوقي في قوله راثيا الأميرة فاطمة إسماعيل على مجزوء الرجز:

وإنمـــــــا ينبه الـــ ـــغافل عند الغرغره
يلفظها حنظـــــــلة كانت بفيـــــه سكره[٧٩]

فقد صور الروح حال خروجها بحنظلة مرة المذاق بعد أن كانت في يوم من الأيام سكرة في طعمها، وقد ساق شوقي صورته الذوقية في شكل تضاد دلالي له فعله في إحداث توازن بالنفس عن طريق ذكر الشئ ونقيضه إضفاء لروح الصدق على التعبير، ولك أن تتأمله في تصوير حلاوة طعم الشهد حين يقول:

إنما نُعظم فيه ألـــوية على جنباتها حشد يروح ويغتدي
وإذا طعمت من الخلية شهدها فاشهد لقائدها وللمتجنـــد[٨٠]

وعلى العكس من طعم الشهد لك أن تتذوق مع شوقي غصة ألم البين الأبدي التي جرعها الزمن إياها عندما نعيت له أمه وهو في المنفى يمني النفس بالعودة إليها، قائلا على الطويل:

شربت الأسى مصروفة لو تعرضت بأنفاسها بالفـم لم يستفق غمًا
فأترع وناول يا زمـــــــان فإنما نديمك سقراط الذي ابتلع السما
فتلتك حتى ما أبـــــالي أدرت لي بكأسك نجما أم أدرت بها رجما
لك الله من مطعونة بقنا الهـــوى شهيدة حرب لم تقارف لها إثما[٨١]

إن شوقي هنا قد صنع للصورة الذوقية في تعبيره ايقاعًا خاصًا، أيقاعا صوتيا ونفسيا لهما مذاق مر، علقم، إنه إيقاع بطعم الأسى وبنكهة الألم الذي يعتصر النفس اعتصارا فيحيل حلوها مرًّا، ويجعل صبرها صبرًا، إنه طعم الفقد، طعم كأس مليئة بالسم كتب على سقراط تجرعها، وكتب على

---

[٧٩] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٠.
[٨٠] – الديوان – جـ – ص.
[٨١] – الديوان – جـ٢ – ص٥٣٣، ٥٣٤.

شوقى ارتشافها بعيدًا عن الوطن، وعندما يريد شوقى أن يصنع توازنا عن طريق المقابلة بين مادة حسية وأخرى صناعية ويربط إياهما بصورته الذوقية فى شكل تشبيهى جميل نراه يقول على الكامل:

وكأن ريعـــان الصبا ريحانه   سر الســرور يجوده ويقوته
وكأن أثداء النواهـــد تينه   وكأن أقــراط الولائد توته[٨٢]

فالمقابلة كائنة بين ما هو حسي مثير (أثداء النواهد) وبين ما هو صناعى صامت (أقراط الولائد) والتوازن قائم بين الشطرين، كما أن لتعامد حرف التشبيه عطاؤه الصوتى كل ذلك تمهيدًا لطعمى التين والتوت بحلاوتهما ولذة مذاقهما وقد يصنع المقابلة بين ما هو حلو وما هو مر على شاكلة قوله على الطويل:

ومن يخبر الدنيا ويشرب بكأسها   يجد مرها فى الحلو والحلو فى المر[٨٣]

وشوقى يرى فى الحلاوة والمرارة لذة حينما تكون فى العشق كقوله على الخفيف:

ذقت منها حلــوًا ومــرًا وكانت   لذة العشــق فى اختلاف المذاق[٨٤]

وهو لا يجد الحلاوة إلا فى ثنايا من يحب وفى لماه:

من كل لفظ لو أذنــــــــــ   ـــت لأجله قبلت فاك
أخذ الحلاوة عن ثنـــــــا   ياك العذاب وعن لماك[٨٥]

وهو يجد سم دعوة التوحيد الزعاف شهدا فى قوله:

وجد الزعاف من السموم لأجلها   كالشهد ثم تتابع الشهداء[٨٦]

---

[٨٢] – الديوان – جـ١ – ص٦٦.
[٨٣] – الديوان – جـ٢ – ص١٢٤.
[٨٤] – الديوان – جـ٢ – ص١٣٨.
[٨٥] – الديوان – جـ٢ – ص١٤٠.
[٨٦] – الديوان – جـ١ – ص٦٠١.

وكذلك ربطه وصل الأحبة وفراقهم بالصورة الذوقية فى قوله على

الوافر:

وأحباب سقيت بهم سـلافا	وكان الوصل من قصر حبابا
ونادمنا الشباب على بساط	من اللذات مختلف شرابا[٨٧]

وعلى هذه الشاكلة من الوعى بعطاء الصورة الذوقية ربط شوقى إيقاعه بنمط الصورة فأبداها على ما نرى من البراعة فى العرض، والجمال فى التصوير.

– تراسل الحواس:

إن للصورة الحسية، لاشك، إمتاعًا وتأثيرا ظاهرين لأن امتزاجها مع ما يحسه الشاعر فيصوره عن طريقها يؤدى بنا إلى تناغم جميل يلهب الإيحاءات ويجسدها ويبرز قيما فنية جميلة يكون الإيقاع أبرزها دون منازع وبالتالى لا يمكن بحال من الأحوال فصل الحس عن التصوير وذلك لأن التصوير الشعرى يقوم على أساس حسى مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه"[٨٨]

وإذا أردنا ربط حس الشاعر بتصويره ذى الأنماط المتعددة فلنطالع ذلك التراسل الذى تلاقحت فيه أنماط متعددة من الصور الشعرية لدى شوقى فى قوله على الكامل:

والفلك فى ظل البيـوت مواخـرا	تطوى الجداول نحوها والأنهرا
حتـى إذا هدأ المـلا فى ليلـه	جازيت ليلى ثـوبه متحيـرا
وخرجت من بين الجسـور لعلنى	أستقبل العرف الحبيب إذا سرى
آوى إلى الأشجار وهـى تهزنـى	وقد اطمأن الطير فيها بالكـرى
ويهـز منى المـاء فى لمعانه	فأميل أنظر فيه أطمع أن أرى
وهنا لك ازدهت السماء وكان أن	آنست نـورًا ما أتـم وأبهـرا
فسريت فى لألائه وإذا بـه	بدرى تسـايره الكواكب خطـرا

---

[٨٧] – الديوان – جـ١ – ٦٠٦.

[٨٨] – الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى – د/جابر عصفور – دار التنوير – بيروت – ط٢ ١٩٨٣ – ص٣٠٩.

حلم أعـــارتنى العنـــاية سمعها	فيه فمـــا استتممت حتى فســـرا
فرأيت صفوى جهرة، وأخذت أنسى	يقظـــة، ومنـــــاى لبث حُضَرا
وأشرت هل لقيــا فأوحى أنْ غــدا	بالطود أبيض من جبال سويسرا
إن أشرقت زهراء تســمو للضحى	وإذا هوت حمراء فى تلك الذرى[٨٩]

الشاعر هنا جمع بين صوره البصرية والسمعية والشمية والحركية فى شكل بديع أخذ توقيعا خاصًا، وأكسب الإيقاع العام لوزن الكامل حركية إيحائية فاعلة، فشوقى هنا يصف لوحة بديعة الحسن، يستعمل فيها كل أسلحة خياله ليخرج لنا الصورة مفعمة بالحياة، ولأن الصورة تنقل مشهدا ليليا فإننا نشعر فيها بالهمس، ولا نقع فيها على أى ملمح لصخب صوتى ولا تركيزا من الشاعر على صوت بعينه سوى صوت الراء الذى تراسل فى معظم الأبيات بتكريريته المجهورة تمهيدًا لوضعيته التقفوية، وبعثا للخيال وتنشيطا للإيقاع العام الذى خفت بفعل تراسل الصور الحركية الهامسة والبصرية الوديعة والسمعية الرهيفة والشمية النادرة متمثلة فى العرف الحبيب ولو قارنا بين هذا الموضع من القصيدة وبين ما سلفها وما تلاها للمحنا ذلك الهدوء فى الإيقاع الصوتى المماهى لهدأة الليل الذى يصفه شوقى وهدأه القمر فى بزوغه الذى هام فيه شوقى وكأنه سابحا فى حلم ليلى رائع وعلى كل المسارات فقد تلاقحت حواس شوقي في ذلك المشهد يقف من ورائها إيحاء فاعل وخيال محرك استطاع بهما شوقى استقطاب المتعة، واستنفار الإحساس دون مساس بحركية الإيقاع القائمة على تسليم صورة لأخرى فى تلاقح تخييلى بديع.

وإذا كان تراسل الحواس يعنى "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنصف المشمومات – مثلا – بصفات

---

[٨٩] – الديوان – جـــ١ – ص٨٦.

المسموعات، ونصف المرئيات بصفات المشمومات .. إلخ"[٩٠] فإن شوقي برع في ذلك المنحى من خلال قدرته على نقل إحساسه بالمرئيات والمحسوسات نقلا صادقا

"والشاعر الحق من لا يشعر قارئه بتضارب عواطفه، إنما هو يمزج بينهما في سياقه اللغوى المزج الحقيق بها، لأن جميع الألوان تحويل من النور، وكل عطر مزيج من الهواء، والضياء، والتعابير الأربعة التى تربط المادة والإنسانية أى الصوت واللون والعطر والشكل – ترجع كلها إلى أصل واحد"[٩١]

وعواطفنا على حد تعبير إليوت ليست في ذاتها محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التى تتسق بها تلك العواطف وتعبر عنها وتراسل الحواس لدى شوقي وجد فيه كثيرا خلع صفة من حاسة على أخرى وذلك على شاكلة قوله على الخفيف:

وجبالا موائجا في جبال تتدجى كأنها الظلمــــــاء
ودويا كما تأهبت الخيـــــــــل وهاجت حماتها الهيجاء
لجة عند لجة عند أخرى كهضاب ماجت بها البيـــداء[٩٢]

فشوقي يربط في بيته الأول بين الصورة الحركية والصورة البصرية برابط تشبيهي جميل، بينما يربط بين الصورة السمعية وأختها الحركية في بيته الثاني، وبين الحركية والبصرية في بيته الأخير، في تراسل حسي اتخذ من الإيحاء الصوتي سفيرا للإيقاع أمينا ولعل في تكرار صوت الجيم باحتكاكيته وانفجاريته المجهورة ما يغني عن إرهاق الذهن ولا الحس في

---

[٩٠] – التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل – د/مصطفى السعدني – ص٩٥.
[٩١] – الرمزية والأدب العربي الحديث – د/أنطوان غطاس كرم – دار الكشاف – بيروت ط١ ١٩٤٩م – ص٩٣.
[٩٢] – الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

تبين عطاء التصويت فى نقل المشهد بحركيته ودويه، وليس أجمل من ذلك سوى ربطه صورته الذوقية، فى نفس القصيدة، بالصورة الحركية فى قوله:

ألثم السدة التى إن أنلها   تهو فيها وتسجد الجوزاء[٩٣]

فاللثم ذوق والهوى والسجود حركتان مترتبتان على اللثم وعلى ذات الشاكلة فى الجمع بين الصورة الذوقية والصورة البصرية قوله على الكامل:

حلفوا على الميثاق لا طعموا الكرى   حتى تذوقى النصر، هل نصروك؟؟[٩٤]

وشوقى يجعل العقيق المبصر اللامع سائلا فى قوله:

أو كالأصيل جرى عليك عقيقه   أو سال من عقيانه شاطيك[٩٥]

ويجعل ما يشم يتحرك هو الآخر على شاكلة قوله:

أو كالنسيم غدا عليك وراح من   فوف الرياض ووشيها المحبوك[٩٦]

ولعله يعدد مفردات الصور ويمزج بينها على شاكلة قوله:

فكرت فى لبن الجنان وخمرها   لما رأيت الماء مس طلاك[٩٧]

وعلى كل فإن الصور التى تراسلت أو اختلط بعضها ببعض فى شعر شوقى كثيرة وذلك راجع لخصوبة خياله، وعمق فكره، وقدرته على الربط الذكى بين ما هو واقع وما هو متخيل، وهذا ديدن كل شاعر عظيم وشوقى قد استعمل كل صوره ببراعة بصرية وسمعية وحركية وذوقية وشمية وصولا لإيقاع عام فاعل يتخذ الصوت أساسا وما الصوت سوى انعكاس حى للتصوير بشتى صوره.

---

[٩٣] - الديوان - جـ١ - ص١٩١.
[٩٤] - الديوان - جـ١ - ص٣٥٧.
[٩٥] - الديوان - جـ١ - ص٣٥٩.
[٩٦] - الديوان - جـ١ - ص٣٥٩.
[٩٧] - الديوان - جـ١ - ص١٢٣.

٦- وسائل تشكيل الصورة فى شعر شوقى وأثر ذلك فى الإيقاع:

إن لكل شاعر لغة خاصة، ولكل لغة طبيعة إيحائية خاصة، وبالغوص فى أعماق لغة أى شاعر يتضح جليا ما لها من تأثير فى التلوين الإيقاعى للعمل وذلك لكونها تعابير خاصة اعتمدت لونا بيانيا خاصا فبدت رافلة فى زيه ملونة بألوانه الوجدانية والإيحائية، ولأن لغتنا فى الأصل هى لغة المجاز لغة ساهمت بلاغتها فى إثراء مضامينها لتمهد لما قاله عنها العقاد بأن "اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى، لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الأصيل"[98] أو على ما قيل عنه إنه هو "اجتياز معنى حادث إلى معنى قديم فى اللفظ، وتكثر المعانى الحادثة، وتتلاحق على اللفظ الواحد، فربما انتهى الأمر إلى "لفظ" تراكمت عليه معان حادثة متجددة تجمع بينها روابط قريبة المنال، وروابط بعيدة المطلب"[99]

ومن هنا يأتى الحكم بأن الشعر إنما هو أسلوب خاص فى استخدام اللغة باعتبارها نسقا خاصًا من التركيب، وهذه الخصوصية تكمن فى أصلها المجازى الذى يعد بدوره ركيزة للصورة وأصلا من أصولها، والمجاز والخيال والإيقاع أمور فى مجملها ترجع إلى فنية الشاعر فى إدارة لغته واعتلاء مضامينها بل وقدرته على تنسيقها التنسيق اللائق بصبها فى قالب شعرى له احترامه أما صور شوقى الفنية فقد صاغها فى ألوان بعينها نسوقها تباعا كالتالى:

---

٩٨ - اللغة الشاعرة - العقاد - دار نهضة مصر - ص٣٣ - ١٩٩٥م.
٩٩ - أباطيل وأسمار محمود محمد شاكر - ص٥١٦ - مطبعة المدنى - ط٢ - ١٩٧٢م.

أولا: التشبيه:

التشبيه لغة: أى التمثيل، واصطلاحا "هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر فى معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة فى سياق الكلام"[١٠٠]

والتشبيه أداة طيعة لتصوير خلجات النفس الإنسانية شريطة تحكم الشاعر فى أركانه فى سبيل إخراجها عن تجريدها حتى يتسنى له إقناع القارئ عن طريق التشبيه، وقد أحس نقادنا القدامى بالنواحى الإيقاعية المختفية وراء التعديد والتباين "فالأشياء المشتركة فى الجنس المتفقة فى النوع تستغنى بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل فى إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والخدمة، والنظر الذى يلطف ويرق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة، وتعقد بين الاجنبيات معا قد نسب وشبكة"[١٠١]

وقد فصل حازم فى ألوان التوازن الناجمة عن إيقاعية التشبيه، وأوردها بأشكالها المتنوعة فأورد منها (اقتران التماثل وهو: مأخذ يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه فى حيزين، فيكون له فى كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى فى هذا الحيز، وموقعه فى الحيز الآخر – ومنها اقتران المناسب وهو: مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه، ومنها اقتران المطابقة أو المقابلة، وهو: مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده ومنها اقتران المخالفة وهو مأخذ يصلح فيه اقتران الشئ بما يناسب مضاده، ومنها

---

[١٠٠] – البلاغة العربية فى ثوبها الجديد – علم البيان – د/بكرى شيخ أمين – دار العلم للملايين – بيروت – ط٢ ١٩٨٤ – ص١٥. وانظر كذلك – فنون التصوير البيانى – توفيق الفيل – مكتبة الآداب – القاهرة – ط٢ ١٤١٢هـ – ص٧١، وكذلك الإيضاح للقزوينى – جـ٢ – ص٣٥٦، ٣٥٧، وما بعدهما.

[١٠١] – أسرار البلاغة – ص١٣٦.

اقتران يكون من تشافع الحقيقة والمجاز، وهو: مأخذ يصلح فيه اقتران الشئ بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر)[١٠٢]

وحازم هنا قد وضع مبادئ إيقاعية لها أثرها الفاعل فى عملية التناسب بين المعانى إلا أنه أضفى عليها شيئا من المنطقية الجافة التى تخل بروح الشعر من حيث كونه تراكيب قائمة على الانسجام والتوافق وذلك لأنه جعل من التناسب بين المعانى بنية منطقية تتناسب عناصرها تناسبا شكليا خارجيا، يحول القصيدة والعمل الشعرى إلى بناء منطقى أكثر من كونه بناء شعريا متميزا فى علاقاته وتراكيبه، ويجعل حركة الإبداع الشعرية حركة شكلية تخلو من كل مظاهر القلق والتوتر والاهتزاز"[١٠٣] لأن "المعنى باستمرار إطار من العلاقات، وهذا الإطار متميز، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعا"[١٠٤]

ونحن فى تناولنا التشبيه لن نضيق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، ولن ننظر إليه نظرة سطحية، إنما سنتعمق إلى تفاعله الحقيقى داخل النص من أجل مس حيويته فى تنشيط الإيقاع وإثراء حركته ولك أن تتأمل عطاء التشبيه المتعامد فى قول شوقى على الطويل فى رائعته فى تهنئة الأتراك بالانتصار على اليونانيين:

ورحنا يهب الشـر فينـا وفيهم	وتشمل أرواح القتـال وتجنب
كأنا أسـود رابضـات كأنهم	قطيع بأقصى السهل حيران مذئب
كأن خيام الجيش فى السهل أينق	نواشز فوضى فى دجى الليل شزب
كأن السـرايا سـاكنات موائجا	قطائع تعطى الأمـن طورا وتسلب
كأن القنـا دون الخيـام نوازلا	جداول يجريها الظـلام ويسكب
كأن الدجى بحر إلى النجم صاعد	كأن السرايـا موجه المتضرب
كأن المنايـا فى ضمير ظلامـه	هموم بها فـاض الضمير المحجب

---

١٠٢ –انظر المنهاج – ص١٤، ١٥.

١٠٣ – نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى – تامر سلوم – ط١ – دار الحوار – اللاذقية – ١٩٨٣م ص١٩٩.

١٠٤ – المرجع نفسه ص٢٥٩.

كان صـــهيل الخيل نـــاع مبشر ... تراهن فيها ضحكا وهــــى نحب
كان وجــوه الخيــل غرا وسيمة ... درارى ليل طلـــع فيـــه ثقب
كان أنوف الخيل حرى من الوغى ... كأن بقايــا النضـــح فيهن طحلب
كان سنى الأبواق فى الليل برقه ... كان صداها الرعــد للبرق يصحب
كان نداء الجيش مـــن كل جانب ... دوى ريـــاح فى الـــدجى تتذأب
كان عيون الجيش فى كل مذهب ... من السهل جن جـــول فيه جوب
كان الوغى نـــار، كأن جنـــودنا ... مجوس إذا ما يمموا النار قربــوا
كان الوغى نار، كان الردى قرى ... كأن وراء النـــار حـــاتم يأدب
كان الوغى نار، كان بنى الوغى ... فراش له فى ملمس النـــار مأرب
وثبنا يضيق السهل عن وثباتنا ... فلما مشـــينا أدبرت لا تعقـــب[105]

إننا أمام لوحة ملحمية بديعة استل لها شوقى كل ما يملك من أسلحة التصوير الفنى مستعينا بكل ما استطاع الاستعانة به من مهاراته اللغوية، فساق حزمة من بنى التشبيه التى تعامدت بشكل فنى رائع لتكون عقدة ضفيرة خيط من الإبداع الذى توازت فيه مستهلات الأعجاز مع مستهلات الصدور، وكأننا أمام جدلية فنية بطلاها حرف التشبيه المتعامد والباء موضع التقفية، ومخاض هذه العمودية المتلاقحة إنما هو إيقاع فاعل يقوم على التماثل الصوتى الذى يفضى بتشاكله إلى نغم متجدد منبعه آلية التموضع التى تسفر بدورها عن تلاحق صوتى متكرر يجعل لملحمية الشمهد قرعًا متكررًا يتجدد، مع آليته الصوتية، عطاؤه الدلالى الذى يعتمد الوصف مرتكزا تعبيريا يولد من خلاله مشاهد لها ملامحها المرتبة ذات الإيقاع الرتيب القائم على التلاحق المنطقى مما جعل شوقى يوقع كل شئ توقيعا قائما على بنية التشبيه التى انتقل فيها من تصويرهم أسودًا رابضات إلى تصوير عدوهم بقطيع فزع، إلى نقل مشاهد الملحمة مشهدا مشهدا وكأنه أمام عمل مصور بالخيالة، إذ انتقل بنا من خيام الجيش للسرايا للقنا للدجى للمنايا لصهيل الخيل ثم لوجوهها فأنوفها ونضحها ثم يسمعنا عبر التشبيه سنى الأبواق، وصدى الرعد ونداء الجيش ويرينا عيونه ثم يلج خضم المعركة مصورًا الوغى

---

١٠٥ – الديوان – جــ١ – ص٢٩٦، ٢٩٧.

بالنار والجنود بمجوس يقدمون لها القرابين ثم يدع للنار فرصة استدعاء من له بها صلة من آدب يقرى ضيفه، أو فراش يلتمس فى نورها مأربا، وشوقى هنا قد نقل لنا المعركة كاملة فى شكل إيقاعى بديع يعتمد الصورة نغم متجدد منبعه آلية التموضع التى تسفر بدورها عن تلاحق صوتى متكرر يجعل لملحمية الشمهد قرعًا متكررًا يتجدد، مع آليته الصوتية، عطاؤه الدلالى الذى يعتمد الوصف مرتكزا تعبيريا يولد من خلاله مشاهد لها ملامحها المرتبة ذات الإيقاع الرتيب القائم على التلاحق المنطقى مما جعل شوقى يوقع كل شئ توقيعا قائما على بنية التشبيه التى انتقل فيها من تصويرهم أسودًا رابضات إلى تصوير عدوهم بقطيع فزع، إلى نقل مشاهد الملحمة مشهدا مشهدا وكأنه أمام عمل مصور بالخيالة، إذ انتقل بنا من خيام الجيش للسرايا للقنا للدجى للمنايا لصهيل الخيل ثم لوجوهها فأنوفها ونضحها ثم يسمعنا عبر التشبيه سنى الأبواق، وصدى الرعد ونداء الجيش ويرينا عيونه ثم يلج خضم المعركة مصورًا الوغى بالنار والجنود بمجوس يقدمون لها القرابين ثم يدع للنار فرصة استدعاء من له بها صلة من آدب يقرى ضيفه، أو فراش يلتمس فى نورها مأربا، وشوقى هنا قد نقل لنا المعركة كاملة فى شكل إيقاعى بديع يعتمد الصورة البصربة والسمعية والذوقية والشمية والحركية، ثم نراه يعضد بنية التشبيه ببنى بيانية أخرى كالاستعارة والكناية والمجاز، ثم لا يفوته تعضيد عطاءها الإيقاعى ببنى البديع الرائعة من طباق مثل ما كان بين (تشمل وتجنب) (أسود – مذئب) (ساكنات – موائجا) (تعطى – تسلب) (ناع – مبشر) (ضحكا – نحبا) (سنى _ الليل) إلى جناس مثل ما وقع بين (رحنا – أرواح) (نواشز – شزب) (ضمير _ الضمير) (جُولّ – جُوُب).

وشوقى صنع بحركية التشبيه فى هذه اللوحة نوعاً من الإثارة الذهنية، ومن الإدهاش الفنى القائم على عطاء الاسترسال التصويرى الواعى الذى هيأ

لتقبل حركية الإيقاع وذلك لأن"الشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف – من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به – عن معنى أعمق وأشمل من كل من الطرفين بمفرده على نحو يجعل المتلقى لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسية أو معنوية، فالخيال الشعرى يذيب الحدود، ويؤلف بين المتباينات ليكون الوحدة الخيالية المتكاملة، والمتلقى بدوره يمتد بخياله متجاوزاً حدود التشبيه، مضيفاً إليه ما تحمله إيحاءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذه العلاقات، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلة جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تنعتق من إسار الحركة التى انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى"[١٠٦] وشوقى حينما يريد أن يوقع التشبيه نغماً منساباً فإنما ينتقى له بنية ذات صليل إيقاعى وحضور صوتى كالتجنيس فيصب تشبيهاته بها على شاكلة أقواله:

سناؤه وسناه الشمس طـــالعة ... فالجرم فى فلك والضـــوء فى علم[١٠٧]

فقصـــورهم كوخ وبيت بـــداوة ... وقبورهم صرح أشـــم وجوسق[١٠٨]

والخلق يفتك أقواهم بأضعفهـــم ... كالليث بالبهم أو كالحـــوت بالبلم[١٠٩]

قطارهم كالقطـــر هز الثـــرى ... وزاده خصـــباً على خصـــبه[١١٠]

وشجاع النفس منهم فى الكـــروب ... كشجاع القلب فى وقت الحـــروب[١١١]

تذكر الأرض ما لم تنس من زبــد ... كالمسك من جنبات السكب منسكب[١١٢]

لواؤك كان يســقيهم بجـــام ... وكان الشـــعر بين يدى جـــاماً[١١٣]

---

[١٠٦] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان – ص٢٤٩.
[١٠٧] – الديوان – جـ١ – ص٦٢٢.
[١٠٨] – الديوان – جـ١ – ص٢٣٦.
[١٠٩] – الديوان – جـ١ – ص٣١٦.
[١١٠] – الديوان – جـ١ – ص٣١٢.
[١١١] – الديوان – جـ١ – ص٦٢٥.
[١١٢] – الديوان – جـ١ – ص٧.

الجناس يقوم أساساً على تلاقح لفظتين اتفقتا صوتا واختلفتا معنى والتشبيه أساسه ركنان تلاقحا إيحاءً، وتراسلا تصويراً وقد يزيد عن الركنين فيصل إلى أربعة، وعلى كل فلهما معاً فاعلية إيقاعية بينة التأثير، وذلك لأن كل مفردة داخل نظام إنما تستدعى لنفسها ما يحقق معها انسجاماً صوتيا، أو تصويريا تخليداً لنفسها، وإكسابا لحيوية ناطقة تقوم على حركية الإيقاع المصور، وهذا عين ما فعله شوقى حين صور السناء والسنا بالشمس الطالعة، وحين صور القصور كوخا والقبور صرحا، أو حين صور الخلق فى فتك أقواهم بأضعفهم بالليث الفاتك بالبهم مرة وبالحوت الفاتك بالبلم أخرى، أو حين ربط القطار بالقطر، وشجاع الكروب بشجاع الحروب والزبد بالمسك المنسكب أو جام شعره بجام خطابة مصطفى كامل، وشوقى ينتقل فى كل تشبيهاته من المجرد إلى المحسوس أو العكس محققا بذلك تناوحا يداعب تناوح الإيقاع الرائع لدلالتين متلاقحتين إحداهما بديعية والأخرى بيانية ولك أن تتأمل عطاء التشبيه فى الانتقال بين المادى المعنوى الكائن والموروث القديم والحديث حين يقول مخاطبا أبا الهول :

فيارب وجه كصافى النميـــ ـــر تشـــابه حاملـــــه والنمـــر
أبا الهول ويحك لا يســــــــــتقل مع الدهر شيئـــا ولا يحتقـــــر
تهزأت دهرا بديك الصبـــاح فنـــقر عينـــك فيمــــا نقـــر
أسال البياض، وسل الســـواد وأوغـــل منقـــاره فى الحـــــفر
فعـــدت كــــأنك ذو المحبســـ ـــن قطيـــع القيام سليب البصر
كأن الـــرمال على جـــــانبيـــ ـــك وبين يديك ذنوب البشـــــر
كأنك فيها لــــــواء القضـــــا ء على الأرض أو ديدبان القدر
كأنك صاحب رمــــــل يـــرى خبايا الغيوب خـــلال السطـــر
أبا الهـــــول أنت نديم الزمـــا ن، نجى الأوان، سمير العصر[114]

[113] – الديوان – جـــ١ – ص٥٤١.
[114] – الديوان – جـــ١ – ص١٩٤، ١٩٥.

إن أجمل ما بتوقيع شوقى وتصويره على السواء أنهما لم يحاكيا الواقع محاكاة تامة ولا شبه تامة، إنما كانا انعكاساً لحالة إثارة وجدانية حادة ألمت بالشاعر، بل وابتعادا عن التصوير السطحى الممقوت، إن شوقى هنا أعاد صياغة الواقع، أعاد تقييمه من جديد مفعما بانفعال الفنان، لم يقع شوقى فى عزم المطابقة فى التشبيه، فهو يرى أبا الهول فى مقابل البشر سيئى الطباع، فاسدى الأخلاق، واضح الملامح وإن كان مشوه القسمات فكم من الناس ذو وجه حسن كالنمير المنساب، ولكنه ذو توحش كالنمر الفظ الأرعن أما أبوالهول الذى شوه الزمن أعضاء وجهه فأسال بياض عينيه وسل سوادهما فأحاله كرهين المحبسين لا ينهض ولا يتكلم ثم شبه الرمال على جانبيه بذنوب البشر وهو تشبيه بديع، ثم صوره فى ثباته لواء مركوزا فى الأرض للقضاء أو حارسا للقدر أو كأنه منجم يرى خبايا الغيوب ثم كثف التشبيه فى بيته الأخير فجعله نديم الزمان، نجى الأوان، سمير العصر، وقد دفعت إيقاعية التشبيه المتلاحق شوقى إلى أمرين أو لهما اللجوء إلى التوازى الرأسى أو التعامد التشبيهى للأداة كأن التى تصنع بعموديتها المتلاقحة إيقاعا صوتيا خاصاً، وثانيهما اتخاذ التدوير نسقاً تأليفيــاً يؤكد جموح الانسياب التنغيمى المماهى لتدفق المتقارب بتفاعليه المتقافزة الخفية التى انسابت بفعل الاندفاع وراء تمام التشبيه، ولعل شوقى فى بيته أو رد ضربا من جيد التشبيه الذى قام على إيراده أكبر عدد ممكن من التشبيهات فى بيت واحد مراعيا فى ذلك صحة التقسيم والتفصيل، مع الظفر بأسس التماثل والإجابة التى عض عليها بنواجذه عض البصير بعطائها ليحقق بذلك رفعة إيقاعية خاصة لعب فيها الوزن الممشوق للمتقارب دوراً رائعاً، هذا وقد يقيم شوقى جدلية إيقاعية قائمة على استعمال التشبيه مقرونا بالازدواج أو بالمشاكلة على شاكلة أقواله :

كالرسل عزماً، والملائك رحمة ... والأسد بأسا، والغيوث نــوالا[١١٥]
كأنــــك للمــوت مــوت أتيــح ... فلم ير وجهــك إلا هـــــرب[١١٦]
إلى البيت الحـــرام بك اتجهنا ... ومصر وحقها البيت الحــرام[١١٧]
هذا أديبك يحتفى بوســـــامه ... وبيانه بالمشـــــرقين وســـام[١١٨]
لولم تقم دينا لقامت وحـــدها ... دينا تضـــئ بنـــوره الآناء[١١٩]

إن فى وضوح الأركان وروعة الأداء وحبكة الترتيب وانسيابية التوقيع ما يدفع إلى الجزم بمدى فنية هذا الرجل فى تجميل صياغته، وقد توفرت لشوقى قدرة خاصة على صياغة التشبيه الصياغة الحقيقة به كبنية بيانية لها دورها فى التصوير، كما كانت له قدرة على مزج التشبيه مزجاً صادقاً بكل من انفعاله وإيقاعه ليخرجه بعيداً عن المحاكاه التامة ولينحى به جهة الإمتاع المتغيا من قبله وهذا عين ما فعله فى مزجه إياه بالازدواج مثلا فى قوله على الكامل:

وكـــأن أيام الشـــباب ربوعـــه
وكـــأن أحــــــلام الكعاب بيوته

وكـــأن أثداء النواهـــــد تينــــه
وكـــأن أقراط الولائـــد تــوته[١٢٠]

لقد أنشأ شوقى عبر بنيتى التشبيه والازدواج توازنا صوتيا جميلا عبر التلاقح التقفوى والمورفولوجى الذى أداره بين مفردات شطرى البيتين كليهما ومجمل القول أن شوقى قد استعمل التشبيه ببراعة، واستطاع أن يلونه بعاطفته، ويمزجه بانفعاله ليوقعه لحنا مطربا، وإيقاعاً فاعلا، ولم يترك نوعاً

---
[١١٥] - الديوان - جـ١ - ص٤٩٤.
[١١٦] - الديوان - جـ١ - ص٥٢٩.
[١١٧] - الديوان - جـ١ - ص٥٩٩.
[١١٨] - الديوان - جـ١ - ص٤٢٢.
[١١٩] - الديوان - جـ١ - ص٥٤٣.
[١٢٠] - الديوان - جـ١ - ص٦٦.

من أنواعه إنما استعمل جميع أنواعه استعمـــالاً واعيا، وجدد فى ذلك أيما تجديد بل وأضاف إليه إضافات"تشهد ببراعة شوقى فى حرفته التى تمرس بها، وأغرم باكتشاف إمكانات تقنياتها وأساليبها البلاغية، وعلى رأسها الاستطراف الذى استغله فى صياغة تنويعات مبتكرة تنتسب إليه وحده"[١٢١]

ثانيا: الاستعارة

إن ارتباط الإيقاع بالشعر هو ارتباط مصيرى ملازم بحيث لا ينفك أحدهما عن الآخر، والاستعارة ركن اساسى فى كل شعر جميل وذلك لأنها "تتجه إلى التأثير فى الحساسية عن طريق الخيال"[١٢٢] وإذا قلنا إن الإيقاع هو "الروح الذى يضفى على الكلمات حياة فوق حياتها"[١٢٣] فإننا نقول أيضا إن الاستعاره تتميز بأنها"تلغى الحدود – وتدمج الأشياء – حتى المتنافرة – فى وحدة"[١٢٤] وتأثير النص إنما ينبع من تلاحم الإيقاع مع العناصر الشعرية الأخرى، لذا فإن الإيقاع والصورة عامة يتبادلان التأثير والتأثر، بل إنهما يجريان معاً فى حلبة الشعر كما عبرت إليزابيث درو[١٢٥] وإن الصور الاستعارية "تخلق من التشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات فى هذا الكون، إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كل شئ ينطق ويعى ذاته ويتحرك، يتجلى جوهر التشخيص فى إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات فى هذه الحياة وبقدر تفنن الشاعر فى بث الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات بالجمادات أو الكائنات الحسية غير العاقلة، تكمن فنية التشخيص

---

[١٢١] – استعادة الماضى – دراسات فى شعر النهضة – د/جابر عصفور – طبعة هـــ ع ك ٢٠٠١م – ص٤١٦

[١٢٢] – بلاغة الخطاب وعلم النص – د/ صلاح فضل – ص١٦٠.

[١٢٣] – معجم المصطلحات العربية فى النقد والادب – ص٤٢.

[١٢٤] – الصورة الفنية فى النقد الشعرى – د/ عبد القادر الرباعى – ص٩٦

[١٢٥] – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ص٦٠

ونجاحه وحركيته، وتكون الأعضاء والأفكار والأفعال والسمات الإنسانية قرائن للصورة الاستعارية دلائل على انتمائها إلى عالمين، أو لهما عالم الإنسان وكل ما فيه، والآخر عالم الموجودات التى تحيط بالإنسان وتلازمه، ويكون دور الاستعارة التشخيصية صهر هذين العالمين وخلق عالم جديد ينتمى إليهما، ولكنه شئ آخر غيرهما، وبقدر طرافة هذا العالم الجديد يكون تأثير الاستعارة وفاعليتها"[١٢٦]

إن شوقى كان يلهب أحاسيسنا معه يستبد به الألم فيسمعنا الأنين مصورًا، ويرينا إياه متحركا بعد أن يخلص إلى خويصة نفسه منغما تعابيره بنغم انفعاله، ومجللا عاطفته بأسى توقيعه على شاكلة قوله ناعيا الخلافة الإسلامية التى ألغيت للأبد فانتثر بإلغائها عقد المسلمين للآن فما كان منه إلا أن يقول فى ذلك:

عادت أغانى العرس رجع نواح ... ونعيت بين معالم الأفراح
كفنت فى ليل الزفاف بثوبه ... ودفنت عند تبلج الإصباح
شيعت من هلع بعبرة ضاحك ... فى كل ناحية وسكرة صاح
ضجت عليك مآذن، ومنابر ... وبكت عليك ممالك ونواح
الهند والهة، ومصر حزينة ... تبكى عليك بمدمع سحاح
والشام تسأل والعراق وفارس ... أمحا من الأرض الخلافة
وأتت لك الجُمَعُ الجلائل قائما ... فقعدن فيه مقاعد الأنواح
يا للرجال لحرة موءودة ... قتلت بغير جريرة وجناح
إن الذين أست جراحك حربهم ... قتلتك سلمهم بغير جراح
هتكوا بأيديهم ملاءة فخرهم ... موشية بمواهب الفتاح
نزعوا عن الأعناق خير قلادة ... ونضوا عن الأعطاف خير وشاح
حسب أتى طول الليالى دونه ... قد طاح بين عشية وصباح
وعلاقة فصمت عرى أسبابها ... كانت أبر علائق الأرواح
جمعت على البر الحضور وربما ... جمعت عليه سرائر النزاح
نظمت صفوف المسلمين وخطوهم ... فى كل غدوة جمعة ورواح
بكت الصلاة وتلك فتنة عابث ... باشرع عربيد القضاء وقاح[١٢٧]

---

[١٢٦] – الصور الاستعارية فى الشعر العربى الحديث – د/ وجدان الصايغ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت– ط١ – ٢٠٠٣م – ص٣٧.

[١٢٧] – الديوان – جـ١ – ص٣٢٨، ٣٢٩.

لقد استغل شوقي الطاقة الإيحائية للاستعارات المتواترة في الأبيات استغلالا حسنا إذ أقام من ورائها جدلية فاعلة بين مفردات الإبداع إذ ساق تعبيره مجللا بعاطفة حزينة يعضدها وزن ممتد – رحب الصدر – ممتد التفاعيل، منبسط الأسباب والأوتاد وهو وزن الكامل، مستمدا لها من المثريات الإيقاعية التصريع بين (نواح – والأفراح) والتجنيس بين (محا – ماح) (علاقة – علائق) والطباق بين كل من (نواح – والأفراح) (ليل – والإصباح) (أست – وجراحك) (عشية – وصباح) (غدوة – ورواح) كما استل من التوازن سهم إمتاع في بيته الرابع ←

ضجـــــــت عليك مآذن ومنــــابر
وبكت عليك ممــــــــــالك ونـــــواح

والحادي عشر ← نزعوا عن الأعناق خير قــــلادة
ونضوا عن الأعطاف خير وشاح

ناهيك عن تقسيم الصدر في بيته الخامس والسادس، بل والاستعانة بزمرة من الأصوات الدالة الموحية كصوت العين الذي تكرر في ثلاثة وثلاثين موضعًا باحتكاكيته وجهره الفاعلين بل ودلالته على الخلود والفراغ الممض، وكذا صوت الحاء الذي تكرر في الداخل إحدى عشرة مرة في مقابل ست عشرة مرة في موطن الروي الجارح باحتكاكيته المهموسة التي تعبر عن صدى الأسى في الذات المشروخة التي اعتصرها الألم وأمضها الرهق النفسي، أما صوت الكاف والفاء فقد تكررا في ستة وثلاثين موضعًا بالتساوي وهما صوتان مهموسان يعملان في النفس ما يكدها عبر انفجارية الأول واحتكاكية الأخير، أضف إلى كل ذلك وقع بناه الاستعارية التي تساوقت ومقروعاته التنغيمية في نظام تكاملي تآلفي يومئ بكيفيات وجدان مجروح لحظة الإبداع، ويجسد حالة من الانفعال النفسي الخاص التي جمع

شوقى لها صوره البصرية من ليل مظلم، ونهار مضئ، وجروح دامية، وأخرى سمعية كان لها وضوح الشمس من رجع النواح المؤلم والمتكرر فى صدور المآتم والهلع والبكاء المستمر والضجيج فى مقابل صوت الفرح الموعود ناهيك عن فعل صورة الكفن والدفن والتشييع وما تشيع هذه الملامح الجنائزية من أسى فى النفس وحرقة فى المشاعر، ناهيك عن صورة الحركة الخفية التى تمثل معظمها فى اتجاه نفسى، ولقد جاءت قافيته صوراً إيقاعية صوتية وبصرية فى آن واحد فأثارت العين والأذن وشحذت الذهن لأنها استدعيت من لدن ذات شاعرة، بفرضية الإبداع الرامى إلى غايات تواصلية إفهامية، ومن هنا جاءت استعاراته رحبة الأداء، رائعة الوقع وذلك لأن"طبيعة الاستعارة تتأبى على الحدود الضيقة لأنها أكثر غنى، وأكثر عمقا مما وجدها عليه القدماء، وإنها نشاط خيالى ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديداً نابعاً من تناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشعرى الذى يفرز بدوره ارتباطات مختلفة وتنظم التشكيل الاستعارى وتمنحه إيقاعه الخاص"[128]

وشوقى عندما يريد أن ينغم استعاراته فإنما يستعين لها بزمرة من مثريات الإيقاع كالطباق والمقابلة والتكرار والتجنيس على شاكلة قوله على الخفيف:

واتخذت الأنوار حجبا فلم تبـــ ـ ـ ـ صرك أرض ولا رأتك سماء
أنت ما أظهر الوجود وما أخــــ ـ ـ ـ فى وأنت الإظهار والإخفاء[129]

لقد انجلت صور شوقى هنا عن إيقاع متميز يعتمد النفى مرتكزا دلاليا فى البيت الأول إذ ينفى به الإبصار عن الأرض والرؤية عن السماء،

---

[128] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ ابتسام حمدان – ص٢٥٣.
[129] – الديوان – جـ١ – ص١٨١.

ثم يسند في بيته الثاني الإظهار والإخفاء كليهما للوجود متخذا من المقابلة بين الأفعال والطباق بين مصادرها مرتكزا دلاليا صوتيا فاعلا وهذا نوع من التداخل والتفاعل في العلاقات الاستعارية التي دفع إصرار شوقي على إكمال أطرافها إلى مجيئها في منطقة التداخل القائم على التدوير مما أضفى على البيتين شيئا من التلاحم الإيقاعي اللاهث وراء تمام دلالات الاستعارة، ولقد أدار شوقي استعاراته في البيتين السابقين إدارة الواعي بحركتها الفكرية وحركتها النفسية وتقاطعهما مع الحركة اللغوية ليكون المنتج من كل ذلك تجاوبًا إيقاعيًا قائمًا على تفاعل كل هذه الجوانب وتناغمها مع بعضها البعض، على أن شوقي عندما يريد أن يرتفع بالإيقاع القائم على الاستعارة إنما كان يلجأ أحيانا إلى الفاصلة المسجوعة التي تنشئ نغما إيقاعيا متلاقحا يسكر الأذن ويلهب الخيال على شاكلة قوله على المتدارك الراقص:

يستهوى الورق تـأوهه ويذيب الصخـر تنهده
ويناجى النجم ويتعبـه ويقيم الليـل ويقعـده
وهممت بجيدك أشركه فأبى واسـتكـبر أصيده
وهززت قوامك أعطفه فنبا وتمنـع أملـده
سـبب لرضاك أمهـده ما بال الخصر يعقـده[١٣٠]

إن للهاء المضمومة بهمسها واحتكاكها الرهيف لفعلاً في الأذن ساحرا، ناهيك عن إيقاعية التعامد وما يصنعه تلاقحها مع الروى الخاتم من نغم خاص يتوغل في نسيج الصور الاستعارية التي لم يخل منها بيت، ولم يند عنها تعبير حتى إن العمل كله ليبدو مفعما بالحياة، إن إيقاع شوقي هنا خضع لمرونة الاستعارة، والاستعارة خضعت في مرونتها لانسيابية جسد الفتاة موضع الحديث تلك التي يستهوى تأوهها الوُرْق، ويذيب تنهدها الصخر تلك التي تناجي النجم وتتعبه وتقيم الليل وتقعده، ذات الجيد الأبي، والقوام المتمنع والخصر الذي يعقد كل سبب لوصل وقربى، إن إبداع شوقي

---

١٣٠ – الديوان – جـ٢ – ص١١٢، ١١٣.

الاستعارى هنا إيداع منغم يقوم على بساطة الاستعارة وتجاوبها مع إيقاعية التعبير فى ثوب من بحر راقص خفيف مفعم بالحركة والحياة، هذا وقد يقيم شوقى استعاراته على لون من الازدواج المتوازن صوتا ومقداراً على شاكلة أقواله:

السر يحرسه – والـذكر يؤنسه   والشهب حوليه بالمرصاد للجان[١٣١]
عنت لنا أصلا – تغرى بنا أسلا   مهزوزة شكلا – مشروعة تيها[١٣٢]
فرأيت صفوى جهرة – وأخذت أنسى يقظة – ومنـــــاي لبت حضرا[١٣٣]
الليل ينهضنى – من حيث يقعدنى   والنجم يملأنى – والفكر صهبائى[١٣٤]

لقد صنع التوازن هنا للاستعارات الممتدة فى كل بيت بعداً ثالثا يقوم على تنغيم الخيال وإخراجه فى شكل إيقاعي يُرمى من ورائه إلى استلاب الإمتاع، وبث روح الحياة فى التعبير، وهذا عين ما فعله شوقى فى بعض روائعه التى دمج فيها الوجدان بالإيقاع بالتصوير، مركزا على عطاء الاستعارة الفنى تحديداً ونلمح ذلك من خلال استبانة عطاء مستهل رائعته"أندلسية"التى يقول فيها:

يا نائح الطلح أشباه عـــوادينـا   نشتتجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقـــص علينا غيـــر أن يدا   قصت جناحك جالت فى حواشينـا
رمى بنا البيـن أيكا غير ســامرنا   أخا الغـــريب وظــلا غير نادينا
كل رمته النوى، ريش الفـــراق لنا   سهما، وسل عليك البين سكينـــا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصـــدع   من الجنــاحيـــن عى لا يلبينا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنـا   إن المصـــائب يجْمعـن المصابينا
لم تأل ماءك تحنا ـــاولا ظمـــأ   ولا ادكاراً، ولا شـــجوا أفانينـــا
تجـرمن فنن، ســاقا إلى فنـــن   وتسحب الذيل تــرتاد المؤاسينا
أساة جســمك شتى حين تطلبهـــم   فمن لروحك بالنطس المداوينـــا[١٣٥]

إن تدفق وجدان شوقى فى هذه القصيدة يعد انعكاسا حقيقيا لفورة إحساس صادق، ونفس أرقها الوجد، وأمضتها تباريح الزمن، فأخذت تسوق

---

[١٣١] – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١٠٠
[١٣٢] – الديوان – جـ٢ – ص١٦٣
[١٣٣] – الديوان – جـ١ – ص١٨٦
[١٣٤] – الديوان – جـ٢ – ص٩٤
[١٣٥] – الديوان – جـ١ – ص١٤٧.

ما لديها وجدانا لم يعطله شئ ولم يحل دون تدفقه حائل، بل تدفقت تعابيره الفنية نقلا لما يعتمل بنفسه هو، والرائع أن هذا الوجدان الصادق قد انطلق معبرا عن نفسه فى بحر له رحابة صدر تسع كل آلام النفس الإنسانية، وله انسايبية إيقاعية تتواءم والأنين الصادق، إذ للبسيط وزنا رهافة تتغياها الذات المرهفة، وتتخذها النفس الشاعرة مساقا للتعبير، كما أنه اتســع لهذا الكم الاستعـــارى الهائل الذى لون به شوقى لوحته فلم يخل منه بيت معضدا إياه بكم هائل من المثريات الإيقاعية كالتكرار الواقع بين (واديك – وادينا) (غير – غير) (فنن– فنن) والجنا س الواقع بين (تقص – قصت) (المصائب – المصابينا) والطباق الواقع بين (فرقنا – يجمعنا) (ماءك – ظمأ) (جسمك – روحك) واللوحة مجملة تنطق بما فى نفس شوقى من أحاسيس صادقة انتقى لها إيقاعاً هامساً يتماهى وانسيابية الاستعارات، ويتسع لجمال وقعها وصدق ما بها من إحساس، والإيقاع ،لا شك، يتوغل فى بناء الصورة الاستعارية ويتخلل مفاصلها إنه العنصر الفاعل الذى يهبها صوته وموسيقاه وتراثه الضارب فى جذور الإنسان وفطرته، ويضئ الإيقاع المعانى والمشاعر فى نسيج الصورة الاستعارية، فتبدو أكثر وضوحا وإشراقا وقوة تأثير"[١٣٦]

ثالثا: الكناية

الكناية جريا على تحديد الإمام عبد القاهر لها هى: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[١٣٧]

---

[١٣٦] – الصور الستعارية فى الشعر العربى الحديث – د/وجدان الصايغ – ص٢٦٣.

[١٣٧] – دلائل الإعجاز – الإمام عبدالقاهر – ص٦٠ – ط دار المعرفة – بيروت – تعليق/محمد رشيد رضا.

وشوقي كان شاعر الخيال الأول – بدون منازع – في العصر الحديث فقد بلغ خياله درجة من الثراء لم يصل إليها شاعر قبله ولا شاعر جايله لذا انعقدت له قدرة خاصة على ربط صوره عامة، وتكنياته بوجه خاص بعلاقات إيقاعية ثرية تسفر عن موجات مستمرة، وحركات دائبة تتماهى ووجدانه الخاص، وتحركات نفسه الدائمة، ليكون منتوج كل ذلك بناءً كليا متماسكا ينتظمه إيقاع حي نابض، وشوقي عندما يريد أن يكني فإنما يحشد لتكنياته زمرة من مثريات الإيقاع كقوله على الكامل مستعملا التوازن القائم على المقابلة الدلالية:

لهفي عليهم ساكنودور الثرى   من بعد سكنى السمع والأبصار[١٣٨]

فقاسم أمين كان ملء السمع والبصر بفعل دعوته لتحرير المرأة ثم يجد نفسه بين عشية وضحاها رهين حفرة لا نهوض لساكنيها، لينتزع من شوقي تلك الصرخة الموجعة في شكل كنائي رائع يعضده توازن التقابل، ويثريه إيقاع هامس رتيب، وعلى ذات الشاكلة قوله مستعملا التطابق:

فلجبريـــــل جيئة ورواح   وهبوط إلى الثرى وارتقـــاء[١٣٩]

شكل التوازن القائم على الطباق هنا وجها من أو جه إثراء التصويروالإيقاع معا متناغما مع تنوع تفاعيل الخفيف، وانسيابية أجزائها مستعملا (الجيئة والرواح) (الهبوط والارتقاء) في إيصال ما يتغيا من تكنية، وشوقي عندما يريد أن ينغم تكنية فكثيرا ما كان يلجأ للازدواج على شاكلة قوله:

في كل سهل أنة ومنـــــاحة
وبكل حزن رنة وعويـــــل[١٤٠]

---

[١٣٨] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٨.
[١٣٩] – الديوان – جـ١ – ص١٨٥.
[١٤٠] – الديوان – جـ٢ – ص٥٠٦.

فهو هنا يكنى عن حزن أصاب كل مكان على موت هذين الطيارين التركيين اللذين ماتا أثناء أول رحلة لهما إلى مصر لذا أراد أن يحشد لهذه التكنية كما من البنى الرامزة للحزن فاستل لها التوازن القائم على الازدواج بين الألفاظ فى (كل – بكل) (سهل – حزن) (أنة – رنة) ناهيك عن التلاقح الدلالى القائم بين كل من (مناحة – عويل) وشوقى كان قد سلف له أن ساق فى نفس القصيدة تكنية رائعة عن اللائذ بالسماء هربا من الموت وهو ملاقيه لا مراء فقال:

سر فى الهواء ولذ بناصية السها   الموت لا يخفى عليه سبيل
واركب جناح النسر لا يعصمك من   نسر يرفرف فيه عزرائيـــل[١٤١]

فأن يسير المرء فى الهواء، وأن يلوذ بناصية السها وأن يركب جناح النسر كلها كنايات عن رغبة دفينة فى الفرار من القضاء الذى هو آت لا مفر منه وحادث لا شك فيه، وهو قد يربط التكنية بلون بديعى كالتجنيس على شاكلة قوله:

قل للسماء تغض من أقمارها   تحت التراب أحاسن الأقمار[١٤٢]

فقد كنى عن أهمية عدم ادعاء السماء الجمال والتباهى بأقمارها التى تضئ بفعل جسم مضئ آخر فى السماء، وذلك لأن بالأرض، وتحت ثراها تحديدا من هو أكثر منها جمالا، ذاك الذى يستمد نوره من كريم فعاله ورائع خصاله وهو قاسم أمين، أما تجنيس المقدارين (أقمارها – الأقمار) بوقعيهما فى نهايتى الشطرين فقد لعب دورا بارزا فى إثراء الدلالة، فهناك أقمار فى مقابل أقمار، حقيقة فى مقابل خيال، إلا أن إحداهما تكنية عن واقع وإحداهما تكنية عن متخيل، وعلى المسارين فالجمال متحقق، والروعة كائنة، أما

---

[١٤١] – الديوان – جـ٢ – ص٥٠٣.
[١٤٢] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٩.

صديقه (حسين بك أنور) فإنما يكنى عن خفة روحه ورهافة حسه مستعملا التجنيس على وزن المتقارب قائلا:

لئن ناء من سمن جسمه   فما عَرفت روحه ما السمن[١٤٣]

وكذا استعماله إياه على وزن الكامل فى رثائه (عمر بك لطفى) قائلا:

ما زلت فى حمد الفراش وذمه   حتى لقيت به الفراش الأوثرا[١٤٤]

فكنى بالفراش عن القبر مستعملا الجناس مثريا إيقاعيا له احترامه وله أثره والتكنية عندما ترتبط بلون بديعى يقوم على التواتر الصوتى أو الترديد الكلمى أو التجنيس الحرفى فإنما تكتسب بذلك حيوية وإثارة ينتظمها الشكل الإيقاعى فى بنية عامة منسجمة تنتظم التخييل والتوقيع والتعبير مجمله فى شكل جيد البناء، متين الحبك، ولك أن تتأمل تكنيته الرائعة عن زينب التركية التى نزلت لساحة القتال الدائر بين الترك واليونان حين يقول:

ومارا عنى إلا لواء مخضب   هنالك يحميه بنان مخضب[١٤٥]

فاللواء المخضب كناية عن علم بنى عثمان الأحمر، والبنان المخضب كناية عن بنان أنثوى رقيق مخضب بالحناء، وبين المشهدين لا يمتلك شوقى إلا أن يراع إعجابا بالمشهد وتعجبا من مديرته، لذا لم يكن لــه سـوى أن يجمـل خواتيم أشطار الطويل بتكنية مجانسة المقادير موقعة الكلمات وشـوقى قـد يجمع فى تكنياته مجملة العديد من المتناقضات وهذا كان يكثر فى المسـرح فقد يكنى فى المشهد الواحد عن الفرح وعن الحزن، عن الشـجاعة وعـن الجبن، عن الجرأة وعن الإحجام، عن الكرم وعن البخل، ولـك أن تتأمـل عطاء التكنية بهذا المشهد من مسرحية مجنون ليلى:

---

[١٤٣] – الديوان – جـ٢ – ص٥٥٣.

[١٤٤] – الديوان – جـ٢ – ص٤٥٥.

[١٤٥] – الديوان – جـ١ – ص٢٨٥.

"ليلى"

أيا ابن ذريح لقينا الغمام

"هند"

وطافت بنا نفحات النبى

"عبلة – هامسة إلى سعد"

من ابن ذريح؟؟

"سعد"

فتى ذكره   على مشرق الشمس والمغرب

رضيع الحسين عليه السلام   وترب الحسين من المكتب

"عبلة – إلى بشر ومشيرة إلى ابن ذريح"

أتسمع بشر، رضيع الحسين   فديت الرضيعين والمرضعة

وأنت إذا ما ذكرنا الحسين   تصاممت!!

"بشر – هامساً ومتلفتا كأنما يخشى أن يسمعه أحد"

لا جاهلا موضعة

ولكن أخاف امرأ أن يرى   علي التشيع أو يسمعة

أحب الحسين ولكنما   لسانى عليه وقلبى معة

حبست لسانى عن مدحه   حذار أمية أن تقطعة

إذا الفتنة اضطرمت فى البلاد   ورمت النجاة فكن إمعة"[١٤٦]

شوقى حمل الأبيات من الكنايات ما ينم عن براعته فى وصف أحوال الشخصيات وإلمامه بالوضع السياسى آنذاك فوجدنا كناياته تعلو فى موضع الترحيب المتمثل فى تكنية كل من ليلى وهند عن لقيا ابن ذريح بلقيا الغمام

---

[١٤٦] – المسرحيات – ص١١٢.

وطواف نفحات النبى وكذلك فى التكنية عن شهرته التى طافت المشرق والمغرب، ثم وجدنا الكنايات تهبط لتصل لدرجة الهمس فى الحديث الدائر بين عبلة وبشر خوف أن يرميا بالتشيع لآل البيت وبخاصة مع ذكر اسم الحسين الذى وشى به شوقى المشهد فذكره خمس مرات، توازن الأوليان منهما مع تمام التفعيلة الثانية لبحر المتقارب (رضيع الحسين * وترب الحسين) بينما تعامدت الأخريان مستقلتين بخاتمتى التفعيلة الرابعة

رضيع الحسين

ذكرنا الحسين

على حين جاءت الأخيرة منفردة (أحب الحسين) لتكون تمهيداً لتكنيتين متقابلتين (لسانى عليه – وقلبى معه) ثم يكنى بحبس اللسان عن جبنه الملازم، وبالتبعية عن الخوف، ولعل لحظات الصمت بين أبطال المشهد، وعبارات الربط التى يمهد بها شوقى لجوالتخاطب كان لهما دور بارز فى جلاء التكنيات وخفائها، كما أن لوزن المتقارب بسعة صدره للتلوين الصوتى جهراً وهمساً – دوراً بارزا فى أن يتخذ المشهد هذا المنحنى الكنائى الموقع بروعة.

وشوقى فى مسرحيتيه الاجتماعيتين كان يدير تكنياته فى أوزان خفيفة راقصة ومعظمها مجزوء، ناهيك عن روح الدعابة التى كان يكسى بها كناياته لتخرج فى محفل مبهج، فتأمل حديث الست هدى عن زوجها الفقيه (الشيخ عبد الصمد) إذ تكنى عن عفته على الرمل قائلة:

رحمة الله عليه لم يكـــن فمه يــذكــر"أبعــاديتــى"
وإذا ما جـــاءنى أو جئته لم يقلب عينه فى"صيغتى"

وتكنى عن بخله على المجتث قائلة:

لكنـــه منذ كنـــــــــا ما حل عقدة كيســــــه
يفضل الأكل من غـــــــــــــــير ماله وفلوســـــه

وتكنى عن سعة بطنه على الوافر قائلة:

كأن الأزهر المعمور بيتى هناك"جراية"وهنا"جرايه"

وتكنى عن كثرة ولده على مجزوء الرمل قائلة:

خلف الشيخ من الأولاد ما يملأ حاره !..........

قسمت ثروته فيهم فنال الطفل بـــاره !..........[147]

وكان شوقى يمهد للمشهد تمهيدا يرصف به لما يتواتر من تكنيات على سبيل تكنيته عن تواضع منزل البخيلة فى تمهيده قائلا:

(فى منزل السيدة نظيفة)

(حجرة بها دكة عليها شلتة ومخدات ثلاث – السيدة نظيفة)

(تلبس جلبية من الشاش الأبيض – ومتعصبة بمنديل)

(وفى رجلها القبقاب) – ثم يلج للمشهد عبر حديثها لذاتها

نظيفة : (تتكلم وحدها)

منزلى حولـــــى نظيف وأنا الست نظيفــــــه
وبلاطى ذاك أنقـــى بكثير من صحيفــــه
كل ما كلفنى مـــــــا ء وصـــــــابون وليفه
لا بساط، لا كليـــــم لا حرير لا قطيفـــــه
غير هذى الخشبـــــــــات الخيزرانـــــــات الخفيفـــــه
ليس بيتى كبيوت النـــــــــاس أحمـــــالا كثيفـــــه
أنا بيتى فى الهواء الطلـــــــــق والشمس اللطيفـــــه[148]

لقد أدار شوقى هذا المشهد فى قالب مجزوء الرمل بخفته، وطلاوة نظمه مكنياً عن البخل بالوصف التفصيلى لمفردات منزل تلك المرأة التى وافقت صفتها اسمها إذا أضحت بفعل البخل نظيفة من كل قيمة ولقد لجأ

---

[147] – المسرحيات – ص٦٧٧.
[148] – المسرحيات – ص٧٥٧.

شوقى فى التقفية المحتضنة لتمام التكنية إلى لون من التوازى الاشتقاقى الجميل الذى يصنع عمودية إيقاعية لها جميل وقعها، ولعل لجوء شوقى إلى التدوير فى أكثر من نصف الأبيات، إنما يرجع فى الأساس إلى انسيابية تفاعيل مجزوء الرمل وتساوقها مع خفة التعبير، وبساطة التراكيب الكنائية،

وأخيرا نخلص إلى أن الصورة الشعرية تعد"هى الوسيط الأساسى الذى يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها، مانحا إياها المعنى والنظام اللذين تفتقر إليهما فى مراحلها الأولى. ولما كانت الصورة وسيلة للكشف فإن منهجها فى ذلك هو مقارنة المجهول بالمعروف، والانتقال من عالم النفس إلى عالم الطبيعة، أو تشكيل عالم النفس عن طريق إعادة تشكيل عالم الطبيعة، واللغة هى الوسيلة التى لا يملك الشاعر إلا هى لتحقيق ذلك خصوصاً حين يخلق بها ومنها علاقات جديدة عن طريق المقارنة أو المناسبة أو مناقلة الدلالة. قد يضع شيئا إلى جانب آخر كما فى التشبيه، أو يضع شيئا محل آخر كما فى الاستعارة، أو يناقل الكلمات كما فى المجاز المرسل، أو يستخدم اللازم بدل الملزوم مع إشارته إليه كما فى الكناية، هذه العلاقات الجديدة تستهدف شيئا أساسيا هى اكتشاف شئ بمعونة آخر، ومعرفة غير المعروف عن طريق ما هو معروف، والمكتشف هو العالم الداخلى للفنان بكل ما فيه من توتر واضطراب، أو العالم الخارجى الذى يراه الشاعر من منظوره الذاتى الذى يجعل منه عالماً للرؤية أو تجسيداً للرؤيا"[١٤٩]

وعلى هذا يمكن الجزم بأن"ارتفاع الحركة الإيقاعية للصور داخل العمل الفنى مرتبط ارتباطا وثيقا بالموقف الوجدانى للشاعر، وما الشعر إلا نتيجة لحاجة الفنان إلى خلق علاقات إيقاعية منسجمة مع ذاته ووجدانه، إنه

---

[١٤٩] – استعادة الماضى – دراسات فى شعر النهضة – د/جابر عصفور – طبعة هـ ع ك ٢٠٠١م – ص٤٢٤، ٤٢٥.

محاولة من الشاعر لتقويم نظام العلاقات القائمة حوله من خلال الخلق الفنى الذى يؤكد معه عمل متكامل يتصف بالحيوية والنمو، وهذا لن يتم عن طريق علاقات التشابه والتطابق المادى، أو التناسب المنطقى بين المسموعات والمفهومات، وعن طريق المشاكلة فى الهيئة والشكل، وإنما يتم ذلك بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينهما بعلاقات عضوية حية نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانية وتنبثق من الخيال الشعرى الذى يتوق إلى خلق التآلف والانسجام والتلاؤم ومن هنا فإن الصورة الشعرية ليست لوحة أو مشهداً مفروضا على المتلقى تشل خياله بما تمليه من أحداث وأصوات وأشكال، وإنما هى مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقى آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعى النفسى الخاص، وبما تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية، فتنشط خيال المتلقى، بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها فى كل جزء من أجزاء العمل الفنى"[١٥٠]

٧ – التزامن بين الوزن والعاطفة والخيال وأثر ذلك فى التلوين الإيقاعى

إن للخلق الشعرى مراحل تتبعها النقاد قديماً[١٥١] وحديثاً وهى فى مجملها عملية جد دقيقة لا يفهمها إلا من عاناها متبتلا فى محراب الشعر، باحثا من ورائه عن المعنى الملفت واللفظ الآسر والصورة الخالدة وعملية الخلق تلك إنما هى مخاض توازن ينشأ بين ثلاث عناصر أدائية. أولا: الحس الشعرى أو النغم الداخلى. ثانيا: حركة السياق الموضوعى للمعانى. ثالثا: البناء الموسيقى المؤتلف فى انسجام نسقى، وتنصب العملية الشعرية أساساً على محاولة إيجاد نوع من التناسب أو على محاولة خلق النسب بين

---

[١٥٠] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان – ص٢٦٠.

[١٥١] – انظر – عيار الشعر – ابن طباطبا – الحاجرى وزغلول ص٦٢٥– وانظر تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى – د/ محمد زغلول سلام – ص١٣٥

الحس الشعرى وبين حركة السياق المعنوى للموضوع، وتظهر فى غضون هذه المحاولة كل شيات الانسجام الأسلوبى التى تغطى العمل الفنى – تظهر هذه الشيات بنفس الطريقة التى يظهر بها الانسجام فى الموسيقى نتيجة التناسب بين السياق المعنوى وبين اللحن، أو تظهر كأى نوع من التناسب بين الأجزاء فيما بين بعضها البعض وبين الأجزاء والكل الشامل"[١٥٢]

فالتجربة معايشة تنشأ عنها فكرة تولد عاطفة، يحدث بينهما صراع يمثل توازنا بين العاطفة والعقل، وهذا التوازن هو أصل الوزن، الذى لابد له من انفعال يصب فيه،

فالفكرة عندما تطرأ إنما تطرأ مصاحبة لنوع من الحس الشعرى أو النغم الداخلى وهذا النغم الداخلى إنما هو وليد العاطفة، وعنهما معاً تنشأ الدندنة الأولى التى تجر إليها مثيلاتها وصولا إلى النغم المنشود، والذى يسعى جاهداً إلى وضع نفسه فى مؤديات معنوية تبرز محتويات المضمون الذى يسعى إليه الشاعر فتتكتل فى شكل قوالب هى الأوزان التى عن انسجام جزئياتها ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فرق بين الوزن والإيقاع، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن والخيال إنما هو من أجل خدمة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية.

والشعر لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتنا فقط، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى، فأفكار الشاعر، وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة والصور الحسية، كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين، تجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة"[١٥٣]

---

[١٥٢] – الأسس المعنوية للأدب – د/ عبد الفتاح الديدى – ص٩٤.

[١٥٣] – الأسس الجمالية فى النقد العربى – د/ عز الدين إسماعيل – ص٣٠١، ٣٠٢.

ولكى يكتب الخلود للعمل الفنى فلابد أن يرتبط فيه الوزن بالفكرة المعبر عنها ولابد أن تكون عاطفة الشاعر حينئذ عاطفة سامية رفيعة، وأن يكون خياله خصبا، والأهم من كل ذلك أن يتماوج كل ذلك تبعا لحركة نفسية إيقاعية تتزامن فيها كل هذه العناصر وصولا للهدف الأسمى وهو امتلاك نفس المتلقى امتلاكا فنيا تاماً وعلى شاكلة ذلك قول شوقى فى رائعته وفريدة شعره "تلاميذ المدرسة ومصاير الأيام"

وخدش ظفر الزمان الوجو ... ه وغيض من بشرها المعجب
وغالى الحداثة شرخ الشبا ... ب ولوشيت المرد فى الشيب
سرى الشيب متندا فى الرءو ... س سرى النار فى الموضع المعشب
حريق أحاط بخيط الحيا ... ة تعجبت كيف عليهم غبى
ومن تظهر النار في داره ... وفى زرعه منهم يرعب
قد انصرفوا بعد علم الكتا ... ب لباب من العلم لم يكتب
حياة يغامر فيها امرؤ ... تسلح بالناب والمخلب
وصار إلى الفاقة ابن الغنى ... ولاقى الغنى ولد المترب
وقد ذهب الممتلى صحة ... وصح السقيم فلم يذهب
وكم منجب فى تلقى الدرو ... س تلقى الحياة فلم ينجب
وغاب الرفاق كأن لم يكن ... بهم لك عهد ولم تصتحب
إلى أن فنَوْا ثلة ثلة ... فناء السراب على السبسب[١٥٤]

لقد تتبع شوقى فى هذا العمل الخالد رحلة العمر بالإنسان فرصدها لحظة لحظة من صحبة المكتب إلى الآمال التى تومض وتنطفئ، والخطى التى تجرى وتتعثر، واللحظات التى تطمئن حينا وترتجف مسرعة آخر، ودروب الحياة فى التقائها وفرقتها، متتبعا بعينى خياله مراحل عمره فى وصولها للمصب الأخير، أو مرحلة التلاشى الذى يصبح النتيجة الحقة لرحلة الحياة الشاقة، ولقد وقع اختيارى على مقطع الخاتمة بما ينطمر عليه من أشخاص يجلو بها شوقى مداخل النفوس دونما احتشام، ليمس بها أوتار الأحزان فى أعماقنا بعد أن جاوزتنا معه فتوة الشباب وسعى إلينا الشيب متئداً، ولقد انتقى شوقى لتجربته بحراً هو الأسمى فى التلاحق، والأرفع فى

---

[١٥٤] - الديوان – جـ٢ – ص٢٣.

التدفق والانسيابية، حتى لكأنه يوقع مطاردة ساعات الدهر للمرء وصولا به للنهاية المحتومة، إذ يوحى اطراد هذا الوزن بالملاحقة الدائمة، وهذا التلاحق يبديه شوقى عبر حزمة من الأفعال الدالة على التلاشى والفناء رابطا إياها بلون من التصوير الفنى الرائع فلك أن تتأمل قوله"وخَدَّشَ ظفر الزمان الوجوه"ما ذلك التخديش سوى صورة التجاعيد التى بدت نذر فناء يحفرها الزمان بالوجوه، ولعل فى تضعيف دال (وخَدَّشَ) ما ينم عن القسوة ناهيك عما تحمله كلمة (ظفر) من شيت ترهيب، ثم تأمل قوله (وغيض) وكأنه يقيمها معادلا صوتيا ودلاليا على السواء "لخَدَّشَ" فإذا كان التخديش للبشرة فالتغييض للبشر - للنضارة، للشباب، ولك أن تتأمل أيضا عطاء الفعل "غال" بما يحمله من ملامح غيلة وشيت غدر، ثم تناوش الشينات المتتابعة (شرخ - الشباب - لوشيت - الشيب) والشين صوت لثوى احتكاكى مهموس إلا أنه همس مرعب يماهى همس التخديش، وتغييض البشر، ولعلك تحس تشاجر أصوات (الشين والراء والخاء والشين والباء) فى قوله (شرْخ الشباب) وكأنها تمهد مجملة لدلالة الفعل القاتل (لوشيت) بقارية بنائه للمجهول وإشعاره بالإمساك بحفنة من سراب، فالتلاشى خيبة أمل، وخيبة الأمل تلك ما هى إلا ترصيف تخييلى صوتى يتناغم فيه وزن المتقارب مع عطاء الاستعارة وحدة عاطفة الحزن تمهيداً لوقع البيت"الداهية".

سـ ـــــــرى الشيب متئداً فى الرعو س سرى النار فى الموضع المعشب

قليل جدا أن يقع المرء على تعبير حاد كهذا الذى جاء به شوقى، إنك لتشعر من خلال القراءة المتأنية للبيت بأن شيئا ما يُستلب منك، يتناثر هنيهة هنيهة فلا أنت تستطيع أن توقفه، ولا هو يتوقف من تلقاء نفسه. إنها الصورة القرآنية الخالدة "واشتعل الرأس شيبا" لكنها جاءت شعرا، جاءت شعرا شوقىّ النسج، جاءت شعرا يعرف للتعبير قدره، وللجرس قيمته وللتخييل مكانه

وللابداع مقامه، ولك أن تحس المعنى (سرى الشيب متئدا فى الرءوس) أى سُرى هذا الذى يثير فى النفس شجنا رهيفا كهذا ؟! إنه سُرى يصعب إيقافه لأنه يشبه (سرى النار فى الموضع المعشب) إن هذا السرى هو سرى المواجهة والمعارضة بين شوقى وبين واقع الزمن الذى لا يتوقف بالإنسان إلا عند النهاية الذى يصورها شوقى (حريقا أحاط بخيط الحياة) تلك الحياة التى لابد أن تخرج فيها مخالبنا وأنيابنا لكى نحياها بالقوة وإلا التهمتنا تصاريفها، وهذا ما يقود شوقى إلى تأمل تلك التصاريف التى يتحول فيها كل شئ إلى نقيضه لتصبح دولا على رفقته حتى يتعلموا منها ما لم تعلمهم إياه مكاتب الدرس الأولى، حتى يأتى فى بيته قبل الأخير تمهيداً لتشييع الحياة"وغاب الرفاق كأن لم يكن بهم لك عهد"إن غياب الرفاق دليل فناء وهذا الفناء يأتى تباعاً إذ يفنى رفاقه (ثلة – ثلة) وكأنهم كانوا فى انتظار الفناء تباعاً أيضا وكأن شيئا لم يكن لأن فناءهم يشيد (فناء السراب على السبسب) وهى صورة جد دقيقة،

وأخيرا نقول إن شوقى هنا قد نغم الشعر فانتهى بنا إلى درجة من رهافة الحس وصدق التعبير، صبها شوقى فى بحر له تتابع ظاهر وتأثير خفى يماهى تَّحَاتٌ لحظات العمر الذى يعبر عنه شوقى فى شكل متلاحم لعب فيه التدوير دوراً بارزا إذا أو حى بالاتصال والتلاحق الناجمين عن روعة التناول وصدق الإحساس وعمق الشعور كل ذلك يتلازم إخراجاً لذلك الإيقاع الخالد، وعلى ذات الدرجة من العطاء قوله على البسيط:

سويجع النيل رفقـــا بالســويداء	فما تطـــيق أنين المفرد النـائى
لله واد كما يهوى الهـوى عجـب	تركت كـل خلـىّ فيـــه ذا داء
وأنت فى الأسر تشـكـوما تكابده	بصخرة من بنى الأعجـام صمـاء
الله فى فـنن تلهـو الـزمان بـه	فإنما هو مشــدود بأحشـائـى
وفى جوانحك اللاتى سـمحت بها	فلوتـرفقت لم تسمح بأعضائـى
ماذا تريد بذى الأنات فى سـهرى	هـذى جفونى تسقى عهد إغفائـى
حسب المضاجع منى ما تعالج من	جنبى ومن كبد فى الجنب حـرّاء

أمسى وأصبح من نجواك فى كلف	حتى ليعشق نطقى فيك إصغائـــــى
الليـــل ينهضنى من حيث يقعدنى	والنجم يملأ لى والفكـر صهبائى[١٥٥]

إن لبحر البسيط رحابة صدر تكفى ما جاش بنفس شوقى من مشاعر، وما اعتمل بها من أحاسيس لأن موسيقى هذا البحر"تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، فهو بحر يعطى التموج والانسيابية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء"[١٥٦] فهو "يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى"[١٥٧] ولا مراء فى أن لإيقاعات النفس الشاعرة، ولإحساسها الباطن المحقق للتراسل المعنوى دورا كبيرا فى أن تصبح الأصوات لسان حال المرء فى التعبير عن مكنونات ذاته ومضمرات أحاسيسه، ولعل ذلك هو الأساس فى جعل الاشتراك الجمعى للمبدع والقارئ بَيْنَ الفاعلية، ومن هنا يكون وقع الحرف فى ترجمة ما بالذات الإنسانية إكساباً للخلود من خلال التكون النغمى المفعم بالحس والخيال، وشوقى فى خطابه لسويجع النيل إنما يخاطب فيه حسه حتى يترفق به، فهو هنا يمهد بصيغة النداء وبنية التصغير وصــولا للأمــر بالرفعة الذى استعمل فيه المصــدر بديـــلا عن الفعـــل ولعل فى ذلك دليلا على كم المعاناه التى يحياها شوقى حتى إنه ليستنفر إحساس سويجع النيل رحمة بسويداء فؤاده، ليلج بنا إلى تبريره المعلن فى شطره الثانى الذى استهله ببنية النفى تدليلا على العجز عن إطاقة الأنين إذ إن ذلك الأنين إنما هو أنين منفرد بعدت به الديار، ولقد لاحظنا استنفارا صوتيا له تأثيره فى الجانب الخفى من العمل، إذ تكرر صوت الفاء ثلاث مرات مستدعيا قرينه الخطى القاف مرتين وهما بهمسهما يحققان فى البيت لونا من الجلاء السمعى إذ تركزا فى مفردات

---

[١٥٥] – الديوان – جـ٢ – ص٩٤.

[١٥٦] – دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – ص٧٢.

[١٥٧] – المرجع نفسه – ص١٨٠.

بعينها لها فعل فى الدلالة ساحر، وعلى الجانب الآخر تكرر صوتا السين والنون وقد مثل همس أو لهما وجهر ثانيهما حضوراً إيحائيا صوتيا مشتركا إذ زين أو لهما مستهل وخاتمة الشطر الأول، بينما توارى ثانيهما فى ثنايا الحشووصولا للقرع الخفى، والتأثير الموارى، أما ما ظهر جليا من بنى البديع اللفظى فإنما هو التصريع الذى تتأزم بفعله المعانى فى تساوقات المجرى النصى العام، والذى يعد إشارة مومئة لمجرى القافية، والذى يشكل توسطا زمنيا هادفا إلى تقريب زمن الصوت المكرور عبر تقليص المسافة المكانية للأصوات اللغوية سعيا لإيصال النغم الفاعل فى أجهزة التلقى فقد هيأنا شوقى من خلال كلمة "السويداء" لملاحقة إيقاعات النغم المنساب إذ أحدثت بقرعها المسبق تمهيداً صوتيا وتهيئة نفسية لاستقبال القرع الثانى المتمثل فى كلمة "النائى" فوصل بذلك إلى استئناس الأذن عبر زمنين نفسى وعروضى، ولعل تراسل الفكر والخيال والعاطفة والوزن فى ذلك البيت كان بمثابة التمهيد لبساطة التعبير مع حدة المعنى وشفافية الدلالة الكائنة فى البيت الثانى، ولك أن تتأمل انسياب التعابير داخل التفاعيل واندماج الأحرف ببعضها البعض، بل واستنفار الأصوات المهموسة لبعضها متمثلة فى تكرار صوت الهاء فى كلمات "لله – يهوى الهوى – فيه" وكأنه يرصف بهمسه لدلالة بعينها وهى ضياع آمال "الخلى" وهو ان حبه عليه، كما يبرز صوت الكاف بانفجارتيه وهمسه ليمثل بحضوره كيفية إيقاعية مائزة، ويصنع بحسن المجاورة انسيابية نغمية مثيرة تمهد لشكوى سويجع النيل مما يكابده فى بيته الثالث، ولكن شكواه بلا جدوى لأنها ماثلة لصخرة صماء ولعل فى إطباق وصفيرية الصاد الهامسة ما يغنى عن العناء فى الشعور بمعاناة ذلك الطائر، ناهيك عن تآزر المعنى مع البنى الاستعارية مع انسيابية ورحابة تفاعيل البسيط فى الإيحاء بهذه المعاناة الممهدة لصرخة شوقى فى بيته الرابع "الله

فى فنن تلهو الزمان به" وليست هذه الصرخة إلا لأن ذلك الفنن "مشدود بأحشائه" وكأن لهو الطائر إنما هو توقيع حاد على وتر فؤاد شوقى، ولقد نجح شوقى فى الإيحاء عبر صوت الشين بتفشيه واحتكاكه المهموس إذ حوله متكرراً تنعقد بؤرة الدلالة، وانسياقا من شوقى وراء تصوير خلجات نفسه وأنات ذاته الموجعة، وفى سعى منه لإتمام جوانب الصورة الحزينة التى يستعرض مفرداتها نجده يعيد دلالة الترفق واقعة تحت نير الشرط بلو "فلوترفقت" ومتبعا إياها بدلالة النفى "لم تسمح" ليلاقح بها نقيضتها فى الشطر الأول"سمحت"فى جدلية تعبيرية مثيرة تأخذ على سويجع النيل سماحه بجوانحه، وتطلب إليه الإبقاء على أعضاء شوقى المتعبة، وإلا فما حاجة ذلك الطائر لأنات شوقى المستنفرة لدائم بكائه، ولعل من الملاحظ ذلك الانصهار التام بين تعابير شوقى الفنية وبين مكونات شعره من وزن إلى تخييل إلى فكر إلى عاطفة مما جعل كلمة "حراء" تنصهر على الرغم من خطئها اللغوى فى أتون ترانيم شوقى فلا نشعر بنشازها ولا بخروجها على النسق إذ الصواب منها "حرى" ولكن فعل النغم"وسلطان التقفية يفرضان ما عن" لهما وصولا للتنغيم المنتظم وإكمالا للتخييل المترابط، ثم يأتى الطباق المزدوج فى بيته التالى بين كل من "أمسى وأصبح" "تطقى وإصغائى" وتوالى التطابق فى كل شطر يومئ بالتوتر النفسى الذى يعترى ذات المبدع ويناظر حالته ؛ كما أنه يشكل دعوة إلى الاشتراك الحسى فى تذوق الباعث إلى هذا التعبير، وعبر حركة إيقاعية دلالية مؤداها التحقق النغمى على المستوى الداخلى للنص، ومن حاصل هذا التقابل الضدى يتجلى الحس الإيقاعى الذى ينبئ بالانسجام التام بين المتضادين وذلك لأن الإمساء والإصباح كليهما كانا قرينى النجوى التى أحالت الذات المبدعة إلى ما كان من تعبير. وكأنه يمهد فى كل ذلك لبيته الأخير الذى خلط فيه الازدواج البديعى بكل من الاستعارة

والمجاز البيانيين، كما يدير به التسجيع محركا داخليا، محققا بذلك انسجاما أتاح له وضع كلمة "الفكر" بدلا من "النور" إذ أبدل شوقى بالنور الفكر على الرغم من جمال الأولى إذ لا تتفق الأخيرة مع سياق اللفظ والمعنى[١٥٨] إلا أن شوقى استطاع مواراة كل ذلك عبر الترصيف التعبيرى والدمج الخلاق الذى أداره بفنية للوصول إلى ذلك الائتلاف الجميل .

ويستطاع هنا القول بأن الوزن منفرداً مجرداً لا يمكن له أن يعطينى معنى إذ إنه مجرد نغمات صوتية قائمة على التكرار، وهو موسيقى خالية من المعنى، كما أن العاطفة وحدها، والفكر وحده لا يمكن لهما بحال من الأحوال أن يعطيا معنى ولا أن يسوقا جمالا، غير أن تزامن هذه البنى جميعها وتساوقها هو المولد الأساسى للإيقاع العام الذى يقوم على الانسجام المماهى للحركة النفسية الإيقاعية.

دراسة تحليلية لخصائص البنية الإيقاعية فى شعر شوقى

١- التناص الايقاعى فى شعر ضوقى

فى معناه العام هو عبارة عن نوع من تقاطع النص الشعرى مع نصوص أخرى من جنسه، أو من غير جنسه، هذا التقاطع إما أن يكون كليا بحيث يمارس فيه الشاعر سلطة النقل الكلى لنص كامل، أو أن يكون جزئيا بحيث يحدث فيه الشاعر تحويرا بسيطا فى بعض بنى النص المنقول، وهذان اللونان كثيرا التواتر فى شعر شوقى، فلقد تناص الرجل فى إبداعه مع القرآن الكريم ومع الحديث الشريف ومع الشعر العربى قديمه وحديثه، وما يهم دراستنا فى ذلك الجانب إنما هو أثره فى الإيقاع العام للعمل الأدبى، الذى يمهد به الشاعر لحيوية الحركة فى المشهد المعبر عنه، ونحن نعلم أنه "عندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها

---

[١٥٨] – انظر الشوقيات المجهولة – جـ٢ –ص٢٤٧.

المختلفة، ومحتفظة على قدر من التفاوت – بملامحها البنائية، فالمتناص (وهو الوحدة التى تنتقل فى عملية التناص) يظل محتفظا إلى جانب العلاقات التى ينشئها مع النص الجديد بعلاقاته مع فضائه الأصلى تلك التى تشكل بالضرورة أسس دواعى التناص "[١٥٩]

وفى محاولة أخرى لفهم هذه الظاهرة ومحاولة تعريفها قيل إن التناص هو:– "ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها فى موضع أو أكثر محتلا مساحة واضحة فى النص مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الإيقاعى العام "[١٦٠]

وقيل أيضا إنه "تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[١٦١] أو هو "علاقة حوارية لنص ما بنصوص حاضرة أو غائبة"[١٦٢] وشوقى كان على درجة عالية من الثقافة بحيث نستطيع أن نجزم بأن ذاكرته النصية كانت تسوق لواعيته سلسلة من التعابير النصية الجاهزة التى تتزاحم فى ذاكرته تزاحما مشكلا لذخيرة ثقافية ثرة . وإبداع الشاعر يتجلى فى قدرته على تحقيق انسجام بين النص المستعار وإيقاع نصه المبتدع وهذا ما كان من شوقى، ولقد اتخذ التناص فى شعر شوقى لنفسه شكلين هما:–

أ– التناص الكلى:–

وهو لون من التضمين التام، أو المحاكاة الصوتية التامة لما رسخ فى ذاكرته النصية، ويكون بنقل نص تام دينى أو أدبى من بيئته الأصلية إلى بيئة

---

[١٥٩] – سلطة المبدع وسلطة النص – محمود أحمد العشيرى – مجلة إبداع ص٩١ – العدد الخامس مايو ١٩٩٨م.

[١٦٠] – موسيقى الإطار: البنية والخروج – علوى الهاشمى – مجلة كلمات (البحرين) – عدد ٩ ١٩٨٨ – ص١٥٠–١٥١.

[١٦١] – النية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد – د/حسن الغرنى – ص١٠٦.

[١٦٢] – معجم مصطلحات المصطلحات العروضية – ص٨٠.

جديدة لها نفس تكوينه الإيقاعى، وهذا قد يقع بنقل بيت كامل أو نصف بيت على شاكلة قول شوقى على الكامل:

لم أنس ذكرك والجراح تسيل من درعى وتصبغ أشقرى بالعندم
(ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى)
فمضيت أعتنق الرماح لأنها خطرت كأسمر قدك المتقوم
(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المبتسم)[١٦٣]

لك أن تتأمل براعة شوقى فى التناص مع شعر عنترة وكيف أنه صنع بفعل إيداعه ضفيرة صوتية رائعة اندمج فيها شعره مع شعر أبى الفوارس اندماجاً رائعاً، فلقد استعان شوقى بمفردات تماهى مفردات بيئة عنترة، وأتى بصور تحاكى صور معاركه الضارية، واستطاع أن يضفر من الأصوات المتراسلة ضفيرة إيقاعية تقوى حركية التناص فتأمل

لم أنسذكـ / ركولجرا / حتسيلمن
ولقذكر / تكورماح / حنواهلن
فمضيتاع / تنقرما / حلأنها
متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن

فالذكر فى بيت شوقى استدعى التذكر فى بيت عنترة، والجراح فى بيت شوقى استدعت رماح عنترة ثم رماح شوقى وتعامدت معها تعامداً فاعلا نكته الحاء الأخيرة باستهلالها تفاعيل الكامل الثوالث فى إطار رأسى مؤثر، ناهيك عن توازن الشطرين الخاتمين لبيتيه الأخيرين

خطرت - كأسمر - قدك - المتقوم
لمعت - كبارق - ثغرك - المتبسم

---

[١٦٣] - المسرحيات - ص٩٢.

إذ لم يكتف شوقى بفاعلية الكامل وقدرته على إخفاء المستحدث فى الأصيل، إنما استعان بمهاراته المتعددة فى صنع تواشج فنى صوتى زكى به الإيقاع العام للعمل على ما رأينا، ومثله أيضا تناصه مع شعر المجنون على الطويل وفى مشهد حوارى رائع دار بين (بشر وليلى وهند)

(بشر)

بكرت كد أبى اليوم أبغى قنيصـــة ومن يتصيد يحسب الغنم والخسرا

(رأيت غزالا يرتعى وسط روضـــة فقلت أرى ليلى تراءت لنـــا ظهرا)

هند مشيرة إلى ليلى

وأى الليالى بشر آنست ؟؟ هذه

" بشر "

إذا شئت – أو هاتيك – أو مرة أخـــرى

فقلت له يا ظبى لا تخش حادثـــا

(فإنك لى جار ولا ترهب الدهـــرا)

(فما راعنى إلا وذئب قد إنتحـــى

فأعلق فى أحشائه الناب والظفـــرا)

(ففوقت سهمى فى كتوم غمستها

فخالط سهمى مهجة الذئب والنحــــرا)

" ليلى ضاحكة "

أخى بشر لا شلت يمينك من يد

ولا فض فاك الصبح والليل

ماكـــرا[١٦٤]

---

[١٦٤] – المسرحيات – ص١١٨.

إن شوقى يدير شعر المجنون على لسان بشر ذلك الفتى من بنى عامر الذى أراد أن يستأثر بلب ليلى فأخذ يقص عليها وعلى هند أحداثا لم يفعلها وأشعاراً لم يقلها لذا تجلت براعة شوقى فى صنع تنافر فنى بين ما يقوله بشر وبين شعر المجنون فأتى بالبيت الأول تمهيداً يبتعد تماماً عن البيت الثانى الذى هو من شعر المجنون والذى ورد فيه ذكر ليلى مما استدعى تهكم هند عليه بسؤاله عن أى الليالى آنس، فابتعد وراوغ فى شطرين ليعود مرة أخرى وبسرعة إلى تعابير. المجنون المحفوظة عن زياد راوية المجنون مما استدعى ضحك ليلى واختتامها بهذا البيت:

أخذت فلم تترك لقيس بضاعة سرقت لعمرى الظبى والذئب والشعر![١٦٥]

وعلى العكس من ذلك وعلى ذات الوزن، أى الطويل، نجد براعة شوقى فى إدماج نص المجنون الأصلى بنصه المبتدع فى قوله على لسان المجنون:

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى سلاحاً كهجر العامرية ماضيا
دمى اليوم مهدور لليلى وأهلها فداء لليلى مهدرات دمائيا
لى الله !! ماذا منك ياليل طاف بى وما ذلك الساقى وماذا سقانيا
دعونى وما عندى لليلى أقوله لليلى وأستنشي الذى عندها ليا
أهيم فأستعدى نهارى على الجوى وأقبع ليلى أستجير القوافيا
(فما أشرف الأيفاع إلا صبابة ولا أنشد الأشعار إلا تداويا)
إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمست ركنى بيتها فى صلاتيا
(أصلى فما أدرى إذا ما ذكرتها أثنتين صليت الضحى أم ثمانيا)
توارت وراء الجمع ليلى فخانها فم كابتسام الصبح يأبى التواريا[١٦٦]

---

[١٦٥] – المسرحيات – ص١١٩.
[١٦٦] – المسرحيات – ص١٥٠ – وانظر ديوان المجنون – ص.

لك أن تتأمل براعة شوقي النادرة في تقمص شخصية المجنون، وكيف أنه عاش إحساسه، وانتقل لبيئته، وكيف أنه واءم بين نجواه الحقيقية ونجاوى نفس شوقي المبدعة فأخرج لنا هذه الرائعة منثالة التعابير، متواشجة البنى، وكيف أنه مهد ببيته الخامس لبيت المجنون، إذ أتى في بيته المبتدع بما ينم عن هيامه جوى وقبعه في الاستجارة بقوافيه التي يبثها ذلك الجوى تمهيداً لما يتضمنه بيت المجنون من استشرافه الأيفاع صبابة وإنشاده الأشعار تداويا، وهذا عين ما كان من براعة التمهيد ببيته السابع المبتدع الذي يأتي فيه بطقوس الصلاة تمهيداً لبيت المجنون الرائع الذي ينم عن تخبطه بفعل ذكر ليلى حتى في صلاته .

وما فعله شوقي إنما هو فعل الإبداع إذ لم يشعرنا بنبو ولا بخروج، بل أشعرنا أن الشعر كله للمجنون، إذ وجدنا تواؤما إيقاعيا رهيبا، وانسيابا صوتيا مفعما بالنغم الخلاق الموحي، وهذا عين ما صنعه عندما شطر بيت أبي نواس القائل :-

يا ويح أهلي أبلى بين أعينهم على الفراش ولا يــدرون ما دائي

فقال شوقي :-

يا ويح أهلي أبلى بين أعينهم ويدرج الموت في جســمي وأعضائي

وينظرون لجنب لا هدوء لــه على الفراش ولا يدرون ما دائــــي[١٦٧]

إنه الإبداع الممتع، إذ التشطير تناص مباشر مع النص الحقيقي مصحوبا بالتوليد المعنوي، والتعالق الإيقاعي بحيث يبدو النصان بعد التشطير كتلة إبداعية واحدة لشاعر واحد، وبحيث يندمجان مع بعضهما

---

[١٦٧] - الديوان – جـ١ – ص٩٣.

اندماجا إيقاعيا دلاليا تاماً، وهذا ما فعله شاعرنا المبدع مع نص أبى نواس وكذلك مع نص بهاء الدين زهير القائل فيه:

يقول أناس لو وصفت لنا الهوى لعل الذى لا يعرف الحب يعـــرف

فقال شوقى :-

يقول أناس لو وصفت لنا الهوى لعل الذى لا يعــرف الحب يعـــرف

فقلت لقد ذقت الهــوى ثم ذقتــه لو الله ما أدرى الهوى كيف يوصف[168]

إن شوقى أشعرنا فى تجربتى تشطيره أنه هكذا يجب أن يكون التعبير إذ بدا مكملا ما بتجربة الشاعرين السابقين من نقص أو جبر ما بها من إيجاز وهذا إنما هو فى الحقيقة فعل الإبداع .

أما أمثلة تناصه الكلى مع القرآن الكريم فجد كثيرة ونذكر منها قوله :-

وثاروا فجـن جنـون الريـــاح وزلزلت الأرض زلزالها[169]

جنى علينا عصبــة جازفــــوا فحسبنا الله ونعم الوكيل[170]

تلك آى الفرقان أرسلها الله ضياء يهـــدى به من يشــــاء[171]

لقد جاء بيت شوقى الأول على المتقارب، وللمتقارب اهتزاز يناسبه قوله تعالى {إذا زلزلت الأرض زلزالها} لذا استعان بها شوقى استعانة كاملة فى إنتاج صورته الدلالية وإبراز مرامه الإيقاعى فكان له ما أراد إذ نجح فى وضع الآية كاملة فى موضع الشطر الثانى فلم تتدعن المعنى ولا خرجت عن

[168] - الديوان - جـ١ - ص١٣٧.
[169] - الديوان - جـ١ - ص١٣٢ - وفى القرآن الكريم سورة الزلزلة آية رقم ١.
[170] - الديوان - جـ١ - ص٣٦٣ - وفى القرآن الكريم سورة آل عمران آية رقم ١٧٣.
[171] - الديوان - جـ١ - ص١٨٥ - وفى القرآن الكريم سورة الزمر آية رقم ٢٣.

الوزن إنما حاكته محاكاة تامة وتواشجت مع المضمون وغلبت بإيقاعها ثورة وجنون الشطر الأول الذى هو من تعبير شوقى.

أما البيت الثانى فلقد جاء على وزن السريع ولقد ناسبت الآية {حسبا الله ونعم الوكيل} المعنى الذى يريده شوقى من تعبيره عن الغضب من فعل غليوم باعث ومضة الحرب العالمية الأولى والمتسبب فيها، أما بيته الأخير فلقد جاء على وزن الخفيف بتنوع تفاعيله ولقد نجح شوقى فى صب قوله {يهدى به من يشاء} فى عجز الشطر الثانى ليدمج بذلك بين المعنى المراد وبين إيقاعآفى الذكر الحكيم، ويلاحظ أن شوقى فى أبياته الثلاثة إنما نقل النص كاملا ولقد تجلى إبداعه فى إدماجه بالمعنى والإيقاع إدماجا تاما .

ب- التناص المحور:

وهو لون من التناص الجزئى الذى يجرى به الشاعر تحويرا فى النص الأصلى ليطوعه لإيقاع العمل، ويواقعه مع حركية النص العام، ولقد حاز شوقى قصب السبق فى ذلك المنحى فحور فى الأصل كيفما شاء، ولكن بقيت للنص المنقول روحه الظاهرة عبر تعابير شوقى ومن أمثلة ذلك النوع لدى شوقى قوله على البسيط:

تلمس الترك أسبابا فما وجـــدوا	كالسيف من ســـلم للعـز أو سبـب
خاضوا العوان رجاء أن تبلغهــم	عبر النجاة، فكانت صخـرة العطـب
سفينة الله لم تقهر على دســـر	فى العاصفات، ولم تغلـب على خشب
قد أمن الله مجـراها وأبـدلهــا	بحسن عاقبــة من ســـوء فنقلـــب
واختار ربانها من أهلهــا، فنجت	من كيد حـــام، ومن تضليل منتـــدب
ما كان ماء (سقاريا) سوى سقر	طغت، فأغرقت الإغريق فى اللهـــب
لما اثيرت نارها تبغيهم حطبـــا	كانت قيـــادتهم حمالـــة الحطـــب

لقد استعان شوقى من صور القرآن بما يخص البحر والسفن والحرب فجاءت توقيعاته على هذه الشاكلة من التناص مع بعض آى الذكر الحكيم فلك أن تتأمل تفاعل تعابير شوقى مع أقواله تعالى {وحملناه على ذات ألواح ودسر} سورة القمر – آية ١٣

– {وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها} سورة هود – آية ٤١ – {سأصليه سقر} سورة المدثر – آية ٢٧ {وما أدراك ما سقر} سورة المدثر – آية ٢٧– {وامرأته حمالة الحطب} سورة المسد – آية ٤ وعلى ذات الشاكلة من التناص المحور قوله على مجزوء الرجز:

وإنـــه من يعمـــل ال خير أو الشر يـــــره[١٧٢]

متناصاً مع قوله تعالى {فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره} سورة الزلزلة – آيتان رقم ٧، ٨ – والجميل لدى شوقى يتمثل فى قدرته على التحوير والحذف لتسوية البيت وزنيا وتهذيبه إيقاعيا وصولا به لهذا الشكل الفنى ومثله قوله على الرمل

قل إذا خطبت غير المسلمين لكم دين رضيتم ولى دين[١٧٣]

متناصا مع قوله تعالى {لكم دينكم ولى دين} سورة الكافرون – آية رقم ٦ إلا أن شوقى زاد على الأصل الفعل "رضيتم" وحذف الضمير من كلمة "دين" الأولى تسوية لتفاعيل الرمل، ووصولا بإيقاع البيت إلى بر الأمان.

وأمثلة ذلك فى شعر شوقى كثيرة[١٧٤] نذكر منها أقواله:

---

[١٧٢] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٠.

[١٧٣] – الديوان – جـ٢ – ص٨.

[١٧٤] – انظر فى ذلك – كتاب – إسلاميات أحمد شوقى – د/ سعاد عبد الوهاب عبد الكريم – من صفحة ٢٢٨ إلى صفحة ٢٥٠

سبحانك اللهم خير معلم   علمت بالقلم القرون الأولى[١٧٥]

متناصا مع قول٠ه تعالى فى سورة الفلق { الذى علم بالقلم } آية ٥٤ وقوله كذلك:

إنها رجس فطوبـــــى   لا مرئ كف وتابـــــا[١٧٦]

متناصا مع قوله تعالى {يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون} المائدة آية ٩٠.

وكذلك قوله:

وأرسل عائلا منكم يتيما   دنا من ذى الجلال فكان قابا[١٧٧]

متناصا مع قوله تعالى {ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالا فهدى، ووجدك عائلا فأغنى فأما اليتيم فلا تقهر، وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث} سورة الضحى – الآيات من ٦ : ١١.

وكذلك مع قوله تعالى فى صورة النجم {فكان قاب قوسين أو أدنى} آية رقم ٩ ويهمنا من وراء ذلك كله أن نرصد مدى تأثير هذه الظاهرة فى تشكيل إيقاع شعر شوقى، ولقد اتضحت لنا براعته فى دمج إيقاع كلمه بإيقاع كلم غيره من قرآن أو شعر أو أمثال .

أما تناصه مع الأمثال فجاء على هذا القبيل قوله على الكامل:

كثرت عليها الطير فى حوماتها   يا طير، كل الصيد فى جوف الفرا[١٧٨]

---

١٧٥ – الديوان – جـ١ – ص٤٩٧.
١٧٦ – الديوان – جـ٢ – ص١٧.
١٧٧ – الديوان – جـ١ – ص٦٠٩.
١٧٨ – مجمع الأمثال – الميدانى – ص٣٠١١.

متناصا مع المثل القائل (كل الصيد فى جوف الفرا) وهو مثل يضربه العرب عندما يفوق أحد أقرانه. ومثل ذلك قوله على الرمل:

وطبيـــب يتولى عاجزا　　نافضا من طبــه خفــــى حنين[179]

وهذا يماهى قولهم (رجع بخفى حنين[180]) وذلك المثل الذى يضرب حال خيبة الأمل. وقوله كذلك على الوافر:

وقال البعض: كيدك غير خاف　　وقالوا: رمية من غير رام[181]

ونص المثل (رب رمية من غير رام)[182] وهو مثل يقال لمن يصيب فى أمر وعادته أن يخطئ، وعلى كل فإن شوقى أجاد دمج المثل بالمعنى المراد مع الوفاء بحق الإيقاع، ومتطلبات الوزن، وأثبت بحق قدرة الشاعر المجيد على تسخير ثقافته المتنوعة فى تلوين إيقاع شعره بل وإكسابه حياة تبقى أثره، وتخلد ذكره.

٢ـــ الوافر بين الشدة والرقة فى مستهلات الروائع

الوافر وزن خطابى فهو حينا ينساب متدفقا، وحينا آخر يحتد به مرونة تلائم الغزل والحنين، وبه شدة تتواءم والفخر والحماسة وشوقى قد استعمله فى كل أشكاله فماهى أداءه العاطفى حينا، وانساق مع احتداده حينا آخر، ولشوقى على الوافر روائع خلدها التاريخ وليس لنا إلا أن نتأمل هسيسه الفتان حين ركبه شوقى وزنا لوصف "كوك صو" ذلك المكان الرائع بالآستانة إذ يقول:

---

١٧٩ – الديوان – جـــ٢ – ص٥٥٨.
١٨٠ – مجمع الأمثال – الميدانى – ص١٥٦٨.
١٨١ – الديوان – جـــ٢ – ص١٨٥.
١٨٢ – مجمع الأمثال – الميدانى – ص١٥٨١.

تحية شاعر يا ماء جكســـــو فليس ســواك للأرواح أنـــس

فدتك مياه دجلة وهي سعـــد ولا جعلت فداءك وهـــى نحس

وجاءك ماء زمـــزم وهو طهر وأمـــواه على الأردن قـدس

وكان النيـل يعرس كل عـــام وأنت لهمهن الدهـــر رمـــس

وردنك كوثرا وســـفرن حـــوراً وهل بالحـــور إن أسفرن بأس

فقل للجـانحين إلى حجـــاب أتحـــجب عن صنيع الله نفس

إذا لم يســتر الأدب الغوانـــى فلا يغنى الحرير ولا الدمقـــس

تأمـــل هل ترى إلا جـــلالا تحـــس النفس منه ما تحـــس

كأن الخود مريم فى سفـــور ورائيها حـــوارى وقـــس[١٨٣]

لقد وفر شوقي للوافر هنا انسيابية نغمية هادئة كانت تمهيداً صوتيا رائعا لصوت السين الذى جلل القافية باحتكاكيته الهامسة التى صنعت بالعمل جلالا وأكسبته رفعة صوتية، ناهيك عن الترصيف الصوتى الرائع الذى أجراه له شوقي إذ لم يخل بيت من جناس أو تكرار وهما معضدان للإيقاع الترديدى المؤثر، أضف إلى ذلك تجاوب التفاعيل مع بعضها البعض والتحامها الصوتى الرائع الذى يخفى حدة استواء الصوت مع مقدار التفعيلة، وهذا بدوره يصنع انسيابية صوتية رائعة ولك أن تقارن بين تقسيم بيتى شوقي الخامس والسادس وبين بيتيه الأخيرين لتجد ما يلى:

وفدزعمو / هللغادا / ترمسن وأنت لهم / مهننليو / مرمســـو

مفاعلتن – مفاعلتن – فعـــولن مفاعلتن – مفاعلتن – فعولـــو

وردنككو / ثرنوسفر / نحورن وهلبالحـــــو / رإنأسفر / نبأس

مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن مفاعلتن – مفاعلتن – فعـــولو

---

[١٨٣] – الديوان – جـــ١ – ص١٠٩.

في هذين البيتين تواشج رائع دمج فيه شوقي الأصوات ببعضها فتداخلت المقادير، وتراسلت الأصوات مما أدى إلى هدوء الإيقاع وانسياب التفاعيل انسيابا غير حاد، وغير ظاهر، مما ترك المجال واسعاً لظهور خصائص الأصوات المتكررة من مثل صَوْتَيْ (الهاء والميم) في البيت الأول وأصوات (السين والكاف والحاء والفاء) في البيت الثاني، ناهيك عن فعل تكرار الكلمات وفي مواضع متباينة من مثل (رمساً – رمس) وكذلك (سفرن – أسفرن) (الحور – حوراً) وكلها مثريات إيقاعية لها حضور صوتي إيقاعي يحترم، أما البيتان الأخيران فقد أكسبهما توافق التفاعيل مع مقادير الكلم حدة صوتية مهد لها شوقي بالأمر، ثم بالاستفهام بحدتهما الإيقاعية فتأمل:

تأملهـــل / تـــــرى إلا / جلالا	**تجسسنف / سمنهمـــا / تحس**
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولـــن	**مفاعلتن – مفـــاعلتن– فعولو**
كأن الخو / د مريم في / سفور	**ورائيهـــا / حــــواري / وقس**
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولـــن	**مفاعلتن – مفـــاعلتن– فعولو**

تداخلان فقط في البيتين أما ما دون ذلك فلقد استأثر كل تكتل بتفعيلة جاعلا لها حدة صوتية ظاهرة، وعلى كل فإن شوقي استطاع أن يمهد لنا عبر استعماله وزن الوافر لرائعة من روائعه الخالدة وهذا عين ما فعله في مستهل فريدته " نكبة دمشق " التي قال فيها :–

سلام من صبا بـــردى أرق	ودمع لا يكفكف يا دمشــــــق
ومعـــذرة اليراعة والقوافي	جـــلال الرزء عن وصف يدق
وذكرى عن خواطرها لقلبي	إليـــك تلفـــت أبــــداً وخفـــق
وبي مما رمتك بـه الليالـــي	جراحات لها في القلـــــب عمق
دخلتك والأصيل بـه التـــلاف	ووجهك ضاحك القسمـــات طلق
وتحت جنانك الأنهار تجري	ومــــلء ربـــاك أوراق وورق

وحـــولى فتية غر صبــــــاح   لهـــم فى الفضل غايات وسبـــق
على لهـــواتهم شعراء لسن   وفــــى أعطافهم خطباء شدق[١٨٤]

إن توحداً ما تم ها هنا بين وزن الوافر برشاقته وطواعيته وبين زمرة من أحرف اللين فأحالا التعبير نواحاً مشجيا، وتآزرا فى إذكاء المستهل إذكاء فنيا يمهد به شوقى بالفعل لعمل خالد، ولقد ساعدت مرونة الوزن شوقى على أن يسيطر على المستهل سيطرة البصير بعطاء الكلم ذى الترتيب الخاص فقدم وأخر كيفما شاء خلوصًا للإمتاع فتأمل :-

سلام من صبا بردى أرق

إذ الأصل سلام أرق من صبا بردى، ولكن شوقى يعى أن للخروج عن المألوف فى التعبير فعلاً فى الإيقاع والدلالة على السواء، ساحرا، والملفت أن المستهل هادئ جداً إلا أنه هدوء مشوب بالخطر، إذ يعد تمهيداً لثورة بركان خامد سيتخلى فيها الوافر عن هدوئه ليتحول شواظا ملهبة، ولقد تجلت براعة شوقى أيضا فى عدم استئثار صوت بعينه على لوحة المستهل، إنما جاءت أصواته كلها متآزرة ساعية فى منحى واحد وهو الوصول إلى قافية مستقرة متلاقحة مع خاتمة عجز شطر المستهل فى لون من التوافق الصوتى المؤثر الذى صنعته القاف بانفجاريتها وهمسها وصامتيتها المطبقة ذات الحدة الصوتية المؤثرة، والتى انتقلت بتأثيرها للأمام فى كل بيت لتستدعى لنفسها مثيلا صوتيا أو خطيا إذ لم يخل حشو بيت من القاف أو الفاء فى لون من التعصبية المثلية ذات الحضور الظاهر.

ويسترعى انتباهنا فى هذا المستهل تلاقح بعض بنى الشطر الثانى موضع التقفية ذى الثقل الصوتى الظاهر ولك أن تتأمل تلاقح كل من "جلال الرزء" مع "يدق" إذ للزاى صوتا ذا احتكاك جهرى حاد، وقعا بعد الراء المضعفة

---

[١٨٤] – الديوان – جـ١ – ص٣٤٨.

بتكررها الصعب، إن لهما معاً متآزرين تَوَقّعًا صَوْتيًّا مُمِضًّا يُمَهد تمهيدًا خفيا لتضعيف قاف "يدق" التى جاءت وحيدة فى تضعيفها بين قوافى المستهل جميعها .

ولك أن تتأمل أيضا تلاقح بقية البنى الآتية:

إليك تلفــــــت أبـــــداً وخفق

جـــراحات لها فى القلب عمـــــق

ووجهك ضاحك القسمات طلـــق

ومـــــــلء ربـــاك أوراق وورق

لهـــم فى الفضـــل غايات وسبق

وفى أعطـــــافهم خطبـــاء شـــدق

لعل شوقى هنا إنما يقصد من استهلاله ذاك أن يمهد أنفسنا تمهيداً يحمل سمة الهدوء المصحوب بالحذر لذا وجدناه يبدأ هادئا فى بيته الأول ثم يعلو قليلا إلى أن يصل إلى بيته الرابع الذى يعد قمة المستهل بما يحمله من زفرة أسى ممضة مهد لها شوقى بأصوات قافية بيته الثالث "خفق" إذ للفاء احتكاكا هامساً يماهى احتكاك الخاء ويمهد لصامتية القاف المطبقة، ويقفز بنا لأعلى مع ارتفاع موجة البيت الرابع، ثم يعود شوقى بنا لموجة جزر عميقة مع بيته الخامس الذى يعيد به ذكرى له كانت قديما وكأنه يريد أن ينسحب بنا زمنيا ليصور لنا دمشق التى كانت لنقابلها بدمشق التى يصفها قائلا:

وقيل معالم التاريخ دكت — وقيل أصابها تلف وحرق

ثم يثور شوقى ويثور ليحول هدوء المستهل إلى ثورة فى الداخل قائلا:

دم الثـــــوار تعرفه فرنســـا — وتعلـم أنـــــه نور وحـــق

جرى فى أرضها، فيه حياة — كمنهل الســـماء وفيه رزق

بلاد مـــات فتيتها لتحيـــا — وزالوا دون قومهم ليبـــقوا

وحررت الشعوب على قناها — فكيف على قناها تســــترق

بنى سورية اطرحوا الأمانى — وألقوا عنكم الأحلام ألقـــوا

ويأتى استنهاض شوقى حاداً صارخا ينافى هدوء المستهل وكأنه استطاع أن يحيل هدوء الوافر ثورة عارمة قائلا:

وللأوطـــــان فى دم كل حـــــر يد ســـــلفت ودين مستحــــق
ومن يسقى ويشــــرب بالمنايا إذا الأحــرار لم يُسقَوْا وَيَسقُوا
ولا يبنى الممـــالك كالضحايـــا ولا يدنى الحقـــوق ولا يحق
ففى القتلى لأجيــــال حيــــاة وفى الأسرى فدى لهم وعتق
وللحرية الحمــــراء بــــــاب بكل يـــــد مضرجـــــة يـدق

لعل الفارق بين هدوء المستهل وثورة الحشو قد اتضح، إذ لا يعقل أن تجمع قصيدة واحدة وعلى وزن واحد رقة البيت الأول ولظى البيت الأخير ولكنه فعل الإبداع الذى به يتلون الوزن الواحد فيهدأ حينا ويثور أحيانا وتبقى له خصائصه المائزة، وبالقراءة الكاملة للقصيدة كلها تجد أنك تكون هادئا فى المستهل، متأملا، سابحاً مع موجات صوتية رهيفة جيئة وذهابا، صعوداً وهبوطاً، ثم لا تلبث أن تجد نفسك قد اعتليت صهوة جواد أرعن، أو ألقى بك فى خضم بحر ثائر لتجد نفسك تلهث مع أبيات الثورة محاولا متابعة شوقى فى حدة انفعالاته، وارتفاع نبرة إيقاعه.

ولقد وجدنا من بين مستهلات شوقى على الوافر ما كان مشحونا بالحدة الصوتية من البداية، مفعما بانفعالات الغضب والحماسة التى تكسبه الشدة التى ألفتها آذاننا من مطالعة معلقة (عمرو بن كلثوم) بحدة تفاعيلها، وهذا ما حدث فى مستهل رائعة شوقى فى انتصار الترك على اليونان إذ قال:

بحمــــد الله رب العـــــالمينـــا وحمــــدك يا أمير المؤمنينـــا
لقيـــــنا من عــدوك ما لقينـــا لقينا النصر والفتـــح المبينـــا
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولـــن مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن
أ ________________ أ ________________
أ ________________ أ ________________
هم شهروا أذى وشهرت حربا فكنت أجل إقـــــداماً وضربا

أخذت حدودهم شرقا وغربـــا	وطــهرت المواقع والحصــونا
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولـــن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن
ـــــــــــــ ب	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ ب	ـــــــــــــ أ
وقيل الحرب، حرب منك كانت	نتائجـــها لنـــا ظهرت وبانت
ألنت الحـــادثات بها فلانــت	وغادرت القيـــاصر حائرينا
جمعت لنا الممالك والشـــعوبا	وكانت في ســـياستها ضروبا
فلما هب جورجيهـــم هبوبـــا	تلفـــت لا يصيب له معينـــا
ولا والله والـــرســل الكــرام	وبيــــتك خير بيــت في الأنام
لما كانوا وســـــيفك ذو انتقام	يعادل جمعهـــم منا حنينـــا[185]

لقد عضد شوقي إيقاعية الوافر المنسابة بإيقاعية من لون آخر، وهي إيقاعية المزدوج ذي الترديد الصوتي المتناوح، والتي يتلاقح معظمها صرفيا وصوتيا في لون من الجدلية الرفيعة التي يرتفع معها الإيقاع ويرتقي مستواه الفني ارتقاءً صوتيا حاداً، ولك أن تتجاوز مربعته الأولى باتفاقات مستوياتها الأربعة تقفية، لتلج إلى تلاقح مقادير المربعات التالية لها الخاتمة لأشطارها الثلاثة الأولى صوتيا وصرفيا في لون من الارتقاء بموسيقى الداخل في مقابل موسيقى تعامد التكرار للمقدار الرابع، وهو خاتمة المربعات أجمعها والذي انتقى لنفسه صوت النون ذلك الصوت الصامت الأسناني اللثوي المجهور الأغن، صاحب النبرة العليا في خواتيم الأشطار، وباعث الحركية الإيقاعية الموجهة داخل كل مربع في انسياق المعنى مجملا نحوه، وإنْ كل ذلك سوى نواشئ رغبة ملحة للمجاراة والتماثل المؤديين إلى الجلاء الإيقاعي والقرع الوزني المتناوب، المتلاقح، المساير للواقع الذي يصفه شوقي في تنوعه ونغمه المسترسل، وشوقي في خروجه عن شكل وافرياته النظمي، إنما يلامس بتنوعه ذلك كل مستويات اللغة بإرسالياتها الإفهامية بلوغا

---

١٨٥ – الديوان – جـ١ – ص٤٠٢، ٤٠٣.

للمرام، وهو بذلك إنما يخضع تعبيره للأقيسة الشكلية الهندسية والانسجام الصوتي، والتنوع القافوي خروجا بالوافر من هدوئه المعتاد إلى ما حدث إبان تحدثه عن ذكرى الجهاد الوطني إذ قال :-

خطونا في الجهاد خطى فساكا	وهادنا ولم نلق السلاحا
رضينا في هوى الوطن المفدى	دم الشهداء والمال المطاحا
ولما سلت البيض المواضي	تقلدنا لها الحق الصراحا
فحطمنا الشكيم سوى بقايا	إذا عضت أريناها الجماحا
وقمنا في شراع الحق نلقى	وندفع عن جوانبه الرياحا
نعالج شدة ونروض أخرى	ونسعى السعي مشروعاً مباحا[١٨٦]

ونجمل قولنا في أن الوافر لاقى احتراماً من شوقي خاصاً، ووافريات شوقي اكتسبت إجلالا منه عظيما فأدارها في معظم أغراضه إدارة المدرك عطاءها الوزني والإيقاعي لذا وجدناه يحتل لديه المرتبة الثالثة دون منازع، ووجدنا له عليه روائع ذكرنا خفيها وأعرضنا عن أشهرها وأكثرها دورانا على الألسن كذكرى المولد النبوي، نبي البر والتقوى، وروائع المراثي على ذلك الوزن، وإنما أردنا أن نلمح لتأثير شدة أو رقة المستهل في توجيه إيقاع الحشو في شعر شوقي على ذلك الوزن .

دراسة تحليلية لخصائص البنية الإيقاعية في شعر شوقي

الأوزان المستحدثة وأثرها الإيقاعي:

إن لكل زمن عباقرة، وديدن العباقرة الدائم هو التنقيب المستمر عن كل جديد مبتدع، وشوقي لم يسر على نهج القدماء السير الملتزم، وإنما كان له تجديده على مسارين زاد أولهما على ثانيهما، وقد تمثل الأول في تجديده البين في الموسيقى الإيحائيه النابضة داخل الهيكل التكتلي الملتزم بالنمط القديم، وتمثل الثاني في التجديد على المسارين بابتداع أوزان جديدة لم تعها

---

[١٨٦] - الديوان - جـ١ - ص٣١٩.

واعية القدماء وشحنها بنغم إيحائى يصف به ما لا يستطاع وصفه من المشاعر وأحوال الذات الإنسانية، فشوقى وإن كان قد التزم الشكل التقليدى فى الصياغة إلا أنه تحرك فى داخل ذلك الهيكل تحرك الباحث عن نبرة شعرية خاصة وبصمة له هو دون غيره من الشعراء بدليل تميز شوقى وتفوقه على جميع من عارضهم فى شعره، إذ لكل معارضة عنده ألق خاص، ولها نغمها الداخلى المتميز، نغم له سريان يمس شغاف الأفئدة فينسيك الأصل لتقف مشدوها أمام براعة هذا الرجل فى النظم إذ ليس من اليسير أن يأتى شاعر متأخر على قصيدة لشاعر متقدم ذائعة مشهورة فيحتذيها ويتميز فى ذلك الاحتذاء، أما مستحدثاته فنمت عن وعى مبكر بعطاء موسيقى الشعر وأوقفتنا على ثقافته الأدبية المتينة التى أتاحت له أن يجدد، بل ويتميز فى هذا التجديد إذ من المعلوم أن تقبل الوزن غير المعهود صعب على آذان العربى المدربة على تكتلات تألفها وبنى تستسيغها ونحن على علم بأن "شرط ذيوع الشعر أن ينسجم مع بيئته اللغوية فى ألفاظه وأخيلته وأوزانه وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الآذان أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها. فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقا مرسوما قد ألفه وتعود سماعه، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزنا جديدا لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد، ولكن الصور الخيالية المستحدثة أو التفنن فى الأسلوب وصياغته لا يدهشهم كثيرا، بل قد يحوز إعجابهم منذ الوهلة الأولى"[187]

---

[187] – موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٨٧، ١٨٨

ولقد توافق لشوقى أن يسير على وزن مستحدث كان البارودى[١٨٨] قد سبق إليه وتبعه فيه شوقى فى قصيدة عدتها سبعون بيتا يقول فيها:

مال واحتجـــب ... وادعى الغضـــب
ليـــت هاجـــرى ... يشـــرح الســـبب
عتبـــــه رضى ... ليتــــه عتـــب
عـــــل بيننا ... واشـــيا كـــذب
أو مفنـــــــداً ... يخلـــق الريـــب
مـــن لمـــدنف ... دمعـــه ســـحب
بـــات متعبـــا ... همـــــه اللعـــب
يســـتوى خـــل ... عنـــــده وصـــب
ذقت صـــــده ... غـــير محتســـب[١٨٩]
فاعلن– فعـــل ... فاعلـــن – فعـــل
املأ القـــــدح ... واعص من نصح
واروغلتـــــى ... بابنـــــة الفرح
فالفـــــتى متى ... ذاقهـــا انشرح[١٩٠]

والقصيدة من مشطور المتدارك وهو وزن مخترع لم يقل به العروضيون، إلا أنه استهوى شوقى وبخاصة فى تماهى خفته وحالة شوقى فى وصفه لذلك المرقص، ولقد أحدث تحويل فاعلن الثانية إلى فعل نوعا من التدفق والصخب المؤثرين وهى حركة راقصة داخل الوزن تماهى رقص الواقع الذى يصفه شوقى، ولقد يسرع التعبير مع الوزن وبخاصة عندما

---

[١٨٨] – ديوان البارودى – تحقيق على الجارم /ومحمد شفيق معروف جـ١– ص ١٦١
[١٨٩] – ديوان شوقى – جـ١ – ص٤٩.
[١٩٠] – انظر موسيقى الشعر العربى د/ حسنى عبدالجليل جـ١ – ص١٢١.
وكذلك موسيقى الشعر د/ انيس ص٢٠٠.
وكذلك ملامح التجديد فى الشعر العربى – د/ عبدالهادى عطية – ص٣٤.

يلاحق شوقى حركة الرقص فى سرعتها ولك أن تتأمل قوله فى منتصف القصيدة:

عنــد شـــادن	حاســـر اللـــبب
تذهــب النهـــى	أينمــــا ذهــــب
يلفــت المــلا	كلمــــا وثــــب
فى غــــلالـــل	ســـندس قشـــب
دونــــــهن لا	يثـــب اليـــــلب
فـــــرنهــــده	عطفـــه اضطرب
خصــره هبـــا	صـــدره حبـــب
يركض النهـــى	مشـــيه الخبـــب
رائعـــا كمـــا	شـــاء فى الكثـــب
آنســـــا إلـــى	شـــبهه انجـذب
يســـــتخفــــه	أينمـــــا انقلـــب
مطرب من الـــ	لحــــن منتخـــب

لقد ساعدت خفة الوزن شوقى فى نقل دقائق حركة تلك الراقصة الرشيقة، ولعل لغلبة المقاطع القصيرة فى لغتنا عامة وثيقة الصلة بوصف الأفعال، والعلاقة بين ملامح التكوين الإيقاعية ومحتوى ذلك التكوين غالبا ما تكون علاقة توافق التى تتماهى فيها البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون، أو تجتمع سرعة الإيقاع مع حدة الانفعالات وهذا ما كان من شوقى فى رائعته تلك التى صبها فى وزن مخترع يوافق حركيتها وإيقاعها.

وكذا عدت قصيدة أخرى من أوزان شوقى المخترعة وهى رائعته التى تحمل عنوان " مرقص ثالث"[١٩١]

---

[١٩١] - ديوان شوقى – جـــ١ – ص١٣٩.

طال عليها القدم   فهى وجود عدم

ومن بين أبياتها قال:

انتشـــرت لـــؤلـــؤا	فى المهجات انتظم
تمـــــرح فى مأمــــن	حيث تلاقى التـــأم
مندفعـــــــات علــــى	مختلفـــات النغـــم
بين يــــــــد فى يـــد	أو قــــــدم فى قدم
تذهب مشى القطـــا	ترجـــع كر النســـم
تبعث أنى بـــــــدت	ضوء جبين وفــــم
تعجل خطوا تنـــى	فاتنـــة بالـــرســـم
تعجلخط / ونتنـــى	فاتنـــتن / بررســـم
مستعلن / فاعلـــن	مســـتعلن / فاعلن

وعلى هذه الشاكلة تكون القصيدة من وزن مخترع التزم فيه شوقى فى كل شطر "مستفعلن – فاعلن" وهذا لم يقل به أحد من العروضيين، ويمكن إرجاعها إلى المجتث الذى يلتزم فيه الشاعر "مستفع لن– فاعلا تن" مع التزام الحذف فى فاعلاتن فى عروض البيت وضربه، وكذا التزام حذف ساكن السبب الثانى من مستفعلن– فتكون القصيدة هكذا:

طال عليها القـــدم	فهى وجودٌ عــــدم
طالعلي / هلقـــــدم	فهيوجو / دنعـــــــدم
مستعلن / فاعلن	مستعلن / فاعلن

وعلى المسارين فقد برع شوقى فى تنظيم تفاعيل البحر مع تماوجات نفسه فارتفع معها إيقاعه وانخفض محاكيا حركية التماوج تلك فبدا انسجام بناها التعبيرية معضداً لاسترسال الوزن الجديد على الواعية السمعية،

ومصوراً كذلك خفة الحركات الراقصة التى تصدرها الحسناوات فى ذلك المرقص الموصوف من لدن شوقى.

والأوزان المستحدثة فى مسرحيات شوقى كثيرة جديداً، منها ما جعله شوقى رائع النغم عذب الوقع، جميل الأداء، ومنها ما جاء غريبا نابيا عن المألوف فبدا كأنه مجرد حكى أو مجرد نثر، ومن أمثلة ما ورد فى شعره رائعا قوله على لسان الحادى فى رائعته مجنون ليلى:[192]

هلا هــلاهيا	اطوا الفلا طيا	وقربى الحيا	للنــــازح الصب
ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ أ
متفعـــلن – فعلن /	مســـتفعلن – فعلن /	متفعـــلن فعلن /	مســـتفعلن فعــلن
جلاجل فى البيد	شجية الترديد	كرنة الغريـــد	فى الفنن الرطب
ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ أ
متفعلن – فعلان /	متفعلن – فعلان /	متفعلن فعلان /	مســـــتفعلن فعلن
انـــــا ح أم غنـــى	أم للحمى حنا	جليجل رنا طيـــرى	فى شـــــعب القلب
هلا هلا ســــيرى	وامضـــى بتيســير	طيرى بنـــا	للمـــــاء والعشــب
طيرى واسبقى الليلا	وادركى الغيـــــلا	العهد من ليلى	ومنزل الحـــــب
بالله يـــا حـــادى	فتـــش بتوبـــاد	فالقلب فى الوادى	والعقـــل فى الشعب
يا قمـــرا يبـــدو	مطلعه نجـــد	قد صنع الوجـد	ما شـــاء بالركـــب
ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ أ

ما بين "متفعلن – فعلن" و "مستفعلن – فعلن" و "متفعلن – فعلان" دارت أوزان تلك الأنشورة، ولعل هذا وزن مخترع من بحر الرجز أو من بحر المنسرح، وما بين الياء والدال والنون والراء واللام دارت قوافيها الداخلية متراسلة مع الباء صوت الروى الخاتم، ومن الأمرين خرجت هذه الرائعة ساحرة الأداء، حادة الوقع، سلسة الإيقاع محاكية للحداء المنغم الذى

---

[192] – ديوان شوقى – جـ١ – ص١٤٤.

لا تعوقه حدود ولا توقف مساره قواعد، ومثلها ما جاء حداءً أيضا ما قال به إياس في رائعة " مصرع كليوباترا".[١٩٣]

يا طيب وادى العـــدم	من منزل – من منزل
لم تمش فيه قـــــدم	للعزل وادٍ خــــــل
أنا فيه لحبيبـــــــى	وحبيبى فيـــــــه لى

جاء البيتان الأولان على وزن

مستفعلن– فاعلن	مستفعلن – مستفعل
مستفعلن– فاعلن	مستفعلن – فـــاعلن

وهو وزن مخترع لعله مشطور البسيط الذى استهجنه أهل العروض[١٩٤]. أو من الرجز. وعلى أن البيت الثالث جاء على مجزوء الرمل مخالفاً ما سبق ثم بدأ شوقى يلجأ لوزن غريب جداً يدور بين

مستفعلن ← فاعلن / فاعلاتْ / فعلن / فعلان

ويجوز فى هذه الأوزان مجملة أن تضم للمجتث بعد القصر وذلك فى بقية الأنشودة فتأمل:

يا موت مل بالشـــراع	واحمل جريح الحياه

---

[١٩٣] – انظر مسرحيات شوقى – ص٥٣٠.

[١٩٤] – انظر حاشية الدمنهورى ص ٤٦

سر بالقلوع السراع ... إلى شطوط النجاه
سر بلقلو / عسسراع ... إلى شطو / طننجاه
مستفعلن– فاعلات ... متفعلن – فاعلات
شراعك الفضى ... فى لجه التبرى
كالحلم فى الغمض ... يجرى ولا يجرى
ب ـــــــــ ... أ ـــــــــ
مستفعلن– فعلن ... مستفعلن – فعلن
فى ظل ليل ساج ... أقسم لا يسرى
مغلل الديباج ... مطيب الستر
ب ـــــــــ ... أ ـــــــــ
متفعلن– فعلان ... متفعلن – فعلان
فى يقظة يظهر ... لى أم أرى حلما
فلك من الجوهر ... يخترق الظلما
ب ـــــــــ ... أ ـــــــــ
مستفعلن– فعلن ... مستفعلن – فعلن
على الدجى لماح ... تحسبه نجما
ليس به ملاح ... يسلكه اليما
أضوى من الفجر ... فى ظلمة الأسداف
من نفسه يجرى ... لم يجره مجداف
مد شراع النور ... يا حسن مامدًّا
كاللؤلؤ المنثور ... لو ينفع الندا
يا لك من زورق ... ملاحه الأقدار
ينجو به المغرق ... من لجة الأكدار
ب ـــــــــ ... أ ـــــــــ
مستفعلن– فعلن ... مستفعلن – فعلان

إن شوقى هنا يتناغم منوعاً فى التقفية، ومستعملا التشطير إطاراً أصغر، ومتنقلا بين تفاعيل كلها من إملاء واعيته الموسيقية، ولم يتوقف عند ذاك فقط إنما اشتط به إبداعه لمرامى أعلى من ذلك نذكر منها قوله:[195]

[195] – المسرحيات – ص١٤١.

يا نجد خذ بالزمـــام	ورحب
سر فى ركاب الغمام	ليثرب
هذا الحسين الإمـــام	ابن النبى
النور فى البيــــد زاد	حتى غمر
أحد الحيافى الوهاد	أحد القمر
أحد جمال البــــــواد	زين الحضر
	ابن النبى
مستفعلن – فاعلات	مستفعلن
ــــــــــ ب	ــــــــــــــ أ

نسب الدكتور أنيس[١٩٦] شطر هذه الأنشودة الأول لوزن المجتث، ونسب شطرها الثانى للرجز، وهذا تقسيم غريب، على حين أننى أنسبها لمقلوب مشطور السريع الذى أصله ← مستفعلن – مستفعلن – فاعلات

فتحول عند شوقى إلى ← مستفعلن – فاعلات .... مستفعلن بجعل التفعيلة الأولى ثالثة فى جانب مستقل وهذا شكل من أشكال مقلوب مشطور السريع .

وهناك من أساتذتنا من نسبه إلى وزن مخترع من بحر المنسرح الذى يأتى على ← مستفعلن – مفعولات – مستفعلن[١٩٧]

وكذا جاء من أوزانه المخترعة قوله على لسان ليلى:[١٩٨]

يا لأبى للجـــار – قيس صريع النار – ملقى بصحـــــن الدار

مستفعلن – فعلان – مستفـــعلن – فعلان – مستفعلن – فعلان

يا لأبـــن للجـــار – قيسنصري / عننـار– ملقنبصح / نـــــددار

---

[١٩٦] – انظر من موسيقى الشعر ص ٢٠٣

[١٩٧] – انظر ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى د/عبد الهادى عطية ص ٣٧

[١٩٨] – المسرحيات – ص١٣١.

لعل هذا الوزن المخترع هو منهوك المنسرح أو الرجز ولو حرك شوقى الراء لاختلف الوضع تماماً هذا وقد يجمع شوقى بين خاصيتين لوزن واحد على شاكلة قوله:

تعالى يا دهقـــان ارقص معى
وأنت يا " أسوار " قم اطلـــع
واقتبسا الأنـــوار من ســـارع[١٩٩]

فقد جمع بين منهوك وموحد الرجز وهو تلاعب متمكن من أداة فنه وقد جاء من أوزانه الغريبة أيضا قوله على لسان شرميون:[٢٠٠]

ملكتى دعـــى هذه الفكـــر
جندورومـــة يعبد البـــدر
فى سبيلهـــا يركب الغـــرر
فاعلن – فعـــل فاعلن – فعل

يجوز أن نجعله وزنا مخترعا من وزن المقتضب أو من المتدارك بعد خبن وقطع فاعلن – لتحول إلى فعل، وذاك هو الأرجح لدى.

وقد يغرب شوقى فى عدد تفاعيل الوزن الواحد فيأتى بخمس[٢٠١] تفاعيل بدلا من ست مع وزن كالرجز على شاكلة قوله على لسان عبد المنعم فى (الست هدى) :–

قد قلت يا حلمى الصواب اسمعى هذا هو الصدق هدى
مســـتفعلن – مستفعلن – فاعلن مستفعلن – مســـتفعلن
مكتبى الثـــروة مكتبى الغنـــى لا مكتـــب إلا أنـــــا
مســـتفعلن – مستفعلن – فاعلن مســـتفعلن – مستفعلن

---

[١٩٩] – المسرحيات – ص٣٨٣.
[٢٠٠] – المسرحيات – ص٥٢٦.
[٢٠١] – المسرحيات – ص٧٠١.

وعلى هذه الشاكلة دار تجديد شوقى فى الأوزان، وأمثلة التجديد لديه، وبخاصة فى المسرحيات كثيرة لدرجة أوقعته فى بعض الأخطاء العروضية التى ليس هذا مجال ذكرها، إلا أنه ظل من وراء كل تجديد يأتى به الشاعر المتميز، المدرك ما يفعل، المتحكم فى خيوط صنعته لدرجة تعيى كل باحث فى شعره عن جميل يظهره، أو قبيح يبرره، فلك الله يا أيها الأمير !!

معايير التمييز الإيقاعى فى سينية شوقى

إن شوقى قد سيطر على متذوقيه فترة ليس بالقصيرة، تمكن خلالها من الارتقاء بحسهم، والوصول بهم إلى درجة من درجات الوله بالشعر، وعشق كل ما يتعلق به، ولا شك أن المظهر الصوتى كان مطية وصول نفذ بها شوقى إلى أحاسيس قرائه فأوصلهم إلى درجة الوجد الموسيقى، والنشوة الإيقاعية التى جعلها، عن قصد، هدفا أسمى يلج من خلاله إلى حس قارئه .

ولقد مثلت سينية البحترى مرشداً وجدانيا لدى شوقى فى جولاته على حضارة للعرب بالأندلس دراسة، فكان كلما مر على دار ذكرى، تهيج فى نفسه ما يعتصرها اعتصارا ممضا مؤلما، فتجول بذلك التذكر فى نفسه أبيات البحترى تجولا يفرض نفسه دائما على واعية شوقى فيقفز إلى خاطره ذلك البيت :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

وهذا البيت أصبح نواة إيقاعية انطلق منها شوقى لسلسلة من الإبداع الممتع، وشوقى فى إتجاهه إلى سينية البحترى، إنما هو اتجاه إلى الشكل ولعل استهواءه بعض ما فى قصيدة البحترى إنما هذا دليل تميز، ودليل قدرة فنية تسيطر على التراث، وتتمسك بتلابيبه وتعارضه وتعرف

كيفية استثمار ما به من كنوز، وكيف تسلك السبيل فى إخضاع ما به لحاجتها الفنية، ولا مراء فى أن للحركة العاطفية وللخيال الخالق تدخلا فى التلوين الإيقاعى الذى يعد مميزا قوى الحضور إذا أجيد استثمار معطياته فى التمييز بين إبداع الشاعرين .

وشوقى وإن كان قد أخذ الشكل من البحترى، فما الشكل سوى بنية صوتية حادة تتضمن بعدين قارين هما : الوزن والقافية، والوزن شكل صوتى صارم تقع فيه اللغة خاضعة تحت نير التعبير الصارم القائم على التكرار الحرفى، وكذا القافية التى تعد مرسى تبدأ منه الأصوات رحلة سعيها للمعنى وإليه تعود بعد استيفاء المعنى المتغيا والوصول إلى الأمل المراد .

ويبقى الجوهر مميزا لشاعر عن شاعر، والجوهر قيمة موسيقية متحركة داخل بوتقة تتطمر على عدة بنى أعلاها العاطفة الصادقة، ثم الخيال الموجه فالتوقيع المتميز الذى يعد ثمرة لمجمل ما سبق ومصبا لروافد التجربة بأكملها .

وأقطع قطع مستبين بأن رائعة شوقى لم تأخذ من رائعة البحترى سوى الهيكل الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية، وهذا الأخذ كان ثمرة طبيعية لتوق بنموذج رائع فى أدبنا العربى .

وقصيدة قيل عنها إنها " ليس للعرب سينية مثلها[٢٠٢] " وقيل كذلك " هى أجل قصيدة فى الشعر العربى، وتعد بحق من آيات الشعر الخالدة"[٢٠٣] ..

---

(٢٠٢) اخبار البحترى – الصولى – ص ٧٢ والكلام لابن المعتز .

(٢٠٣) ابو عبادة البحترى – محمد صبرى ص ١٠٤

وشوقى نفسه أعترف فى مقدمته لرائعته أنه كان كلما وقف بحجر، أو طاف بأثر تمثل بأبياتها، واستراح من موائل العبر إلى آياتها، وردد بيته السابق، ثم جعل يبدع من لدن ذاته رائعته التى فاقت كل تصور، وتخطت كل متخيل .

أما الوزن فقد استعمل شوقى لرائعته وزن الخفيف، والخفيف يحتل المرتبة الثالثة فى شعر شوقى كله، وهو وزن له خفة وبه طلاوة وانسجام نوع شوقى فى أوزانه تنويعاً محسوباً، وأثرى به الموسيقى الإيحائية وخفف من حدة الموسيقى الظاهرة تخفيفاً رائعا، إذ استعمل زحاف الخبن وهو حذف الثانى الساكن من التفعيلة والرائع أن زحاف الخبن يعترى جميع تفاعيل الخفيف، وإذ إن الشكل التأطيرى لوزن الخفيف :-

فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن

إلا أن زحاف الخبن يحيل فاعلاتن إلى ←—— فعلاتن أى يحولها من سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف إلى فاصلة صغرى + سبب خفيف فتصبح ترسيماتها (/// ٠ / ٠) بدلا من (/٠//٠/٠) كما أنه يحول مستفعلن ذات السببين الخفيفين والوتد المجموع إلى "متفعلن" ذات الوتدين المجموعين فتصبح (//٠//٠) بدلا من (/٠ /٠ //٠) وزحاف الخبن مستحب عامة مع هاتين التفعيلتين لأنه يزيل ما بهما من رتابة ويصنع بالأصوات تنويعا محسوبا وغير مستهجن ولك أن تتأمل :-

وقيامن / نخيلضف / فرنشعرن وتجرذ / نغيرطو / فتسلسلى

فاعلاتن – متفعلن – فاعـــلاتن فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن

نجد أن " فعلاتن " الأولى قامت مجابهة لمثيلتها فى الشطر الأول موقعا وكما، وكذا "متفعلن" وشابهتهما " فاعلاتن " التامة، ومن تنوع الأولين وتمام الأخيرة نشأ التماوج الحركى لتفاعيل الخفيف، وقد قل جدا، إن لم يكن انعدم، الإتيان بـــ (مستفعلن) الوسطى تامة، وإذا جاءت تامة فى الشطر الأول فإنها تخبن فى الشطر الثانى مثل قوله :-

وكأننل / أهراميــ / زانفرعـــو نبيومن / عللجبا / برنحسى

فعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن فعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن

وشوقى كانت لديه القدرة على التنويع الدافع للإملال وبخاصة مع " مستفعلن " التى انعدمت – تامة – تماما فى قصيدة شوقى فى موضع أو موضعين على حين كثرت جدا عند البحترى، وإذا أخضعنا للتحليل عشرة الأبيات الأولى من كل قصيدة لتبين لنا ما يلى :-

<u>أولا:– البحترى</u>

صنت نفسى عما يدنس نفســـى	وترفعت عن جدا كل جبتس
فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتـــن	فعلاتن – متفعلن – فاعلاتن
وتماسكت حين زعزعنى الدهر	التماســـــأ منه لتصى ونكسى
فعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فاعلاتن – مستفعل – فاعلاتن
وكأن الزمان أصبح محمـــو	لا هـــــواه مع الأخس الأخس
فعلاتن – متفعلن – فعلاتــــن	فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن
بلغ من صبابة العيش عنـــدى	طففتها الأيام تطفيف بخـــس
فعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن	فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن
واشترائى (العراق) خطة غبن	بعد بيعى (الشام) بيعة وكس
فاعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن
لا تزرنى مزاولا لاختبـــــارى	بعد هذى البلوى فتنكر مســـى
فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن	فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتن
وقديما عهدتنى ذا هنـــــات	آبيات على الدنيات شمـــــس
فعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن	فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن
ولقد رابنى نبو ابن عمــــــى	بعد لين من جانبيه وأنســــى

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن   فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتن

وإذا ما جفيت كنت جديــــرا   أن أرى غير مصبح حيث أمسى

فعلاتن – متفعلن – فعلاتــــن   فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن

حضرت رحلى الهموم فوجهـــ   ـت إلى أبيـض المدائن عنسي[204]

فعلاتن- متفعلن – فعلاتــــن   فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن

ثانيا :- شوقى

اختلاف النهار والليل ينســـى   اذكرا لى الصبا وأيام أنســى

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن   فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

وصفا ملاوة من شبـــــاب   صورت من تصورات ومــس

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن   فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

عصفت كالصبا اللعوب ومــرت   سنة حلوة ولذة خلـــس

فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن   فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن

وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أسى جرحه الزمان المؤسى

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن   فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

كلما مرت الليــــالى عليه   رق والعهد فى الليالى تقســى

فاعلاتن – متفعلن – فـــاعلاتن   فاعـــلاتن – متفعلن – فعلاتن

مستطار إذا البواخر رنـــت   أول الليل أو عوت بعـد جرس

فاعلاتن – متفعلن – فعلاتــن   فاعـــلاتن – متفعلن – فاعلاتن

راهب فى الضلوع للسفن فطن   كلمــا سرن شـاعهن بنقـس

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن   فاعـــلاتن – متفعلن – فعلاتن

يا ابنه اليم ما أبوك بخيـــل   ما له مـــولعا بمنع وحبـــس

فاعلاتن – متفعلن – فعلاتــن   فاعلاتن – متفعلن – فاعـــلاتن

أحرام على بلابلـــــه الدو   ح حلال للطير من كل جنـــس

فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن   فعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن

كل دار أحق بالأهـــــل إلا   فى خبيث من المذاهب رجـس

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن   فاعلاتن – متفعلن – فعلاتــن

---

[204]- ديوان البحترى – تحقيق حسن كامل الصيرفى – طبعة دار المعارف – المجلد الثانى ص ١١٥٢

لقد دارت " فاعلاتن " التامة فى رائعة البحترى ثنتين وعشرين مرة فى مقابل ثمانى عشرة مرة لـ " فعلاتن " المخبونة، ودارت " مستفعلن " التامة أربع مرات فى مقابل خمس عشرة مرة مخبونة ومرة مقطوعة على وزن " مستفعل " بالبيت الثانى، إذن وقع الكمال إلى النقصان بنسبة (٢٦ : ٣٤) بينما وجدنا " فاعلاتن " تامة فى رائعة شوقى سبعا وعشرين مرة أى بما يزيد عن البحترى خمس مرات، بينما وجدنا " مستفعلن " التامة مرة واحدة، فبلغت لديه نسبة التام إلى المخبون (٢٨ : ٣٢) أما التدوير فقد وقع عند البحترى فى عشرة الأبيات الأولى مرتين بينما وقع عند شوقى مرة واحدة ولجوء البحترى للتدوير كان أكثر من شوقى على ما ستظهر الدراسة .

دارت أحرف الصفير ستا وعشرين مرة لدى البحترى متمثلة فى السين (١٧ مرة) والزاى (٥ مرات) والصاد (٤ مرات) بينما دارت عند شوقى خمسا وعشرين مرة متمثلة فى السين (١٧ مرة) والزاى (مرة واحدة) والصاد (٧ مرات) والسين صوت صامت لثوى طرفى احتكاكى مهموس، بينما الزاى صامت لثوى طرفى احتكاكى مجهور، وللصاد نفس الصفات إلا أنه مهموس، والصوامت المهموسة تحتاج جهدا عضليا أكثر من أختها المجهورة، ولعل هذه التوافقات الموسيقية هى التى صنعت بمقدمتى العملين جمالا صوتيا بارزا تجلى فى توافقات التقفية ببروزها الصوتى القار، وهسيسها المشبع بكسرة حادة تصنع للتقفية تجسيما صوتيا يحس، أجاد الرجلان ترصيف الطريق إليه مما جعله يأتى رائع الأداء بَيّن التوقيع أما مستوى الحركات الذى أتى ممهدا طبيعيا لتلك التقفية فقد أجاد الرجلان استخدامه إجادة تامة يظهرها الإحصاء على ما يلى :

سلم تدرج الحركات :

البحترى

البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٦	٥	٤	٥	٨	٣	١	٤
٢	١٠	٤	١	٤	٦	٧	٢	٥
٣	٥	٦	٣	٥	١١	٣	١	٦
٤	٨	٧	١	٤	٤	٥	٣	٣
٥	١٢	–	٢	٤	١٠	٢	١	٥
٦	٨	–	٢	٥	١٠	٣	–	٥
٧	٨	٥	٢	٣	١٠	٥	–	٥
٨	١٠	٦	–	٣	١٠	٥	١	٤
٩	٧	٦	–	٤	٦	٧	١	٥
١٠	٧	٥	٣	٢	٦	٤	١	٦
		٤	٤				٤	
	٨	٤	٢	٣	٨	٤	١	٤
	١	٧	٢	٩	١	٤	٥	٨

شوقى

البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٧	٥	٢	٥	٩	٥	٢	٤
٢	٩	٥	١	٣	٦	٤	٢	٥
٣	١١	١	٢	٥	٩	٢	١	٥
٤	١٢	١	١	٤	٨	٢	٣	٥
٥	٩	٤	١	٤	٨	٦	٢	٥
٦	٩	٢	٣	٥	١٠	٢	–	٧
٧	٣	٦	٥	٥	٩	١	–	٤
٨	٨	٤	٣	٤	٩	٣	٣	٤
٩	١١	٣	١	٣	٤	٥	٣	٦
١٠	٦	٤	٢	٦	٥	١٠	٣	٣
							–	
							–	
	٨٥	٣٥	٢١	٤٤	٧٧	٤٠	١٩	٤٨

بالمقارنة بين معطيات الجدولين يتبين أن البحترى استعمل سبعا وسبعين حركة وثلاثمائة (٣٧٧حركة) بينما استخدم شوقى تسعا وستين حركة وثلاثمائة (٣٦٩ حركة)، تساوت حركة الفتحة تماما عند الشاعرين إذ بلغت ثنتين وستين مرة ومائة عند كل منهما، بينما ارتفعت جدا حركة الكسر لدى البحترى لتبلغ إحدى وتسعين مرة فى مقابل خمس وسبعين عند شوقى، وهذا يؤكد ما أكده الدكتور شوقى ضيف[٢٠٥] من ملاءمة البحترى بين انكسار نفسه، وموسيقى حركة الروى التى مهد لها بعدة كسرات وزعها على مدار كل بيت تمهيدا لهذه الحركة، أما حركتا الضمة والسكون فقد دارتا بينهما مرة

---

[٢٠٥] – الفن ومذاهبه – د / شوقى ضيف ص ٨٩ وما بعدها

لهذا ومرة لذاك، فلم تمثل ظاهرة ذات بال، وتساوقات الحركة في النصين تقطع بأن شوقي اتخذ رائعة البحتري مثيرا، ملهما لا أنموذجا يحاكيه وفقط .

ولعل التفكير الملح من قبل الشاعرين في إخراج عمل فني خالد هو ما دفعهما – بوعي أو بغير وعي – إلى عملية التوفيق بين الحركات والسكنات والحروف والكلمات أثناء صناعتهما لتلك الرائعتين، وهذا ما صنع بالعملية حبكة فنية صوتية بديعة، والشاعران قد استهلا عملهما بتصوير مأساة الذات وكآبتها أمام صروف الدهر القاسي في لون من الاستهلال غير المعهود في شعرنا العربي، فحديث الزمن وتناول صروف الدهر وتقلبات الأيام قد شغلت الشاعرين فانتهجا ما يوصل لتوقيعها نغما من شيت التعبير، فإذا كان البحتري متماسكا حين زعزعه الدهر فإن شوقي يستجمع قواه ويتمنى على الليل والنهار، عنصري الزمن، أن يذكراه بما كان وأن يعيدا له أيام أنسه ولهوه ومتعته، إذا طالعنا نجاواهما الحزينة لوجدنا لدى البحتري (تماسكت حين زعزعني الدهر) (طففتها الأيام تطفيف بخس) (كأن الزمان أصبح محمولا) (وقديما عهدتني ذاهنات) (أن أرى غير مصبح حيث أمسى) وكلها شارات للزمن، فلقد وقف البحتري خاشعا أمام إيوان كسرى، يبثه أسى نفسه، واضطراب روحه في رائعة هي الأشهر في تصوير محنة الإنسان أمام غدر الزمان محنة جعلت البحتري يسكب روحه الحائرة ومشاعره الدامية على صخرة ذلك الإيوان مجللة بأصداء نفسه المتمثلة في زمرة أصوات هي الأجلى في إظهار ألم الذات المعتصر، والبحتري صور ألمه بصدق عبر خيال فاعل وعاطفة خلاقة ولغة آسرة وإيقاع متميز يصور صدى نفس أمضها رهق الحياة، وأرقت أجفان فؤادها غياهب الدهر القاسي .

أما شوقى فإنه يستهل بوصف طلل نفسى، فما بين طلل وطنه المنهار، الحاضر فى الذهن، الغائب فى الواقع المر وطلل العمر الفائت، والآمال الضائعة المرتجاة التى يمثلها شوقى ويتمثلها فى ملاوة الشباب التى تعد رمزا لعدم ثبات الأحوال على عهدها، ورفيقا نجواه اللذان هما الليل والنهار، الليل بكآبته وظلمته الباقية المقيمة والنهار بأمله الضائع، وما لوم شوقى إياهما سوى صورة من صور التعلق بالتراث مجملا لا بمجرد سينية أبدعها البحترى، فلومه صدى للوم الشاعر القديم رفيقى دربه، وما السؤال عن مصر التى كانت سوى سؤال الشاعر القديم عن أحبة رحلوا وطلل بقى، وهذا السؤال إنما هو استنفار موجع لأحاسيس بنى مصر ليشاركوا شوقى ألمه الممض، ورهقه النفس الدائم، فهو دائم التذكر، دائم الحنين لذلك الوطن الذى تحول إلى طلل وتحول شاعرنا أيضا بفعل مرور الزمن عليه بعيداً عن وطنه إلى طلل ولكنه طلل من نوع آخر، إنه طلل الزمن، إلا أن مخيلة شاعرنا لا تستريح راحة الطلل الأصم، بل إنها تستطار مع رنين البواخر أو عوائها الدائم، فما ليالى شاعرنا سوى ليالى فراق ممض مؤلم .

ولك أن تتأمل فعل أحرف الصفير فى النفس، فلأنها سيدة الموقف، ولأنها إكسير المستهل، فإنها تمثل جدولا ينساب فيه ماء وجدان شوقى حاملا حيثيات الحياة لبقية الأصوات، ولك أن تطالع فعل التجنيس الواقع بين مقدارى التصريع فى البيت الأول "ينسى" ⟵ "أنسى" وما تحمله الكلمة الأولى من ومضة إشارية لصوت الخاتمة السين المكسورة بهسيسها الطلق المشبع بكسر مرهق للنفس، وبينهما صاد "الصبا" ذلك العنفوان الذى تحول طللا، حتى لكأنك ترى ذلك الصبا ينثال أمام ناظريك، ويتمثل لك ذلك الانثيال عبر الصوت الفاعل المؤثر بصفيره الموجع، وهذا عين ما أداه هذا

الصوت بإحتكاكيته فى البيت الثانى إذ تكرر ثلاث مرات فى مقابل سين الروى، متمثلا فى "وصفا" "صورت" "تصورات" .

لقد طوع شوقى أصواته لتلائم إحساس نفسه وطوع إيقاعات الخفيف لتستوعب همومه الوجودية والجمالية، فأوقفنا أمام شعريتين متوافقتين : شعرية نفسه، وشعرية إيقاعه، وهذا كفيل بمنح النص ذلك الوهج الذى يحوز تعاطف قارئ شعر شوقى ولك أن تتأمل عطاء صوت الصاد فى تصوير عصف رياح الشباب، " عصفت كالصبا اللعوب " فالعصف إهلاك أو إذهاب بقوة والصبا ريح رقيقة، وعندما تكون لعوبا فإنها تمر بسرعة مرور الكرام، وتمر كأنها سنة حلوة ولذة خلس، إن شوقى هنا قد سرق برهة من الزمن سريعة، فصورها تصويرا لا تستطيع مسه ولا تقدر على الإحساس به، أو لنقل إن كلمات شوقى هنا تعاضدت، وأحرفه تكافلت فشكلت فى مجملها إيقاعا نغميا يعطى صوت المشهد أو فكرة الصوت، والحروف استدعت بعضها أو أمثالها بحكم قانون العصبية المثلية، فالأصل جوهر ومحاكاة الأصل عرض وعلى الجوهر والعرض يقوم الوجود مجملا .

ولك أن تتأمل أيضا تلاقح سينات "سلا" و " سلا" وكذلك "أسى" و "المؤسى" فالسؤال عن مصر المفقودة وأصل السؤال موجه إلى تلك الجنة المفقودة هو عين السؤال الموجه للطلل الأصم القديم، والرفيقان هما رسولا الغرام بين قصر الحبيبة وشاعرها المنفى، وبحدود ظاهرة التداعى الحروف نشهد القصيدة ساعية السعى كله لمحاكاة الأصوات والحالة النفسية والمعنى بموسيقى الحروف.

وحالة شوقى النفسية هى ذاتها حالة البحترى إلا أن عمق التجربة الوجدانية لدى شوقى أبعد غورا منه عند البحترى، فإن كان كلاهما قد قلد الشاعر العربى القديم فى وقوفه أمام الطلل، فقد بقى لشوقى أنه احتذى الشكل فتشابه مع البحترى فى بعض معطياته إلا أنه نوع فى المضمون لأن شوقى أطلق العنان لحزن قاتم الطوية، شديد الإيلام على أنقاض الأندلس العربية، ذلك الفردوس المفقود الذى يمثل لدينا جرجا لا يندمل فى قلب تاريخنا العربى، أما البحترى فإنما يصور بقايا عظمة حضارة غريبة عنا، تماهى حركية النفسية المشروخة، نعم، إلا أنه يصفها وصف من يقف على منصة رؤية جمالية معاينه باللمس .

يغتلى منهم ارتيابى حتى تتقراهم يداى بلمســــــــى

والبحترى هنا حول المعنى إلى صورة، وحول الصورة إلى مفردات، تلك الصورة التى لمسها لمس مستبين معجب، أما شوقى فإنه يحول المعنى إلى شئ وقور.

ومكان الكتاب يغريك رياً ورده غائبا فتدنو للمس

وبالمضى إلى بقية الملامح نجد ما يلى :-

بلغت قصيدة شوقى (١١٠ بيتا) أى ما يقارب ضعف قصيدة البحترى (٥٦ بيتا) وهذا التواتر المضاعف يسمح لنا أن نقطع بأن شوقى أصر على تنويع قصيدته تنويعا كميا يكاد يكون تلميحيا أو تكميليا، يصر فيه شوقى على إظهار طول نفسه على البحترى، بل وقدرته على بث نجاواه فى الشكل ذاته، ولكن بطريقة تختلف الاختلاف كله عن كل ما سبق، إن شوقى تجاوز هنا كل تصور وفاق كل حد ممكن، وأعطانا قصيدة هى المثلى فى أدبنا الحديث وعلى الرغم من قصر نفس البحترى قياسا إلى نفس شوقى إلا أنه

استعمل بنية التدوير فى قصيدته ثنتين وعشرين مرة أى بما يمثل نسبة (٣٩%) تقريبا من مجمل قصيدته بينما استعملها شوقى بنية صوتية قرينة لوزن الخفيف عشرين مرة أى بنسبة (١٨%) تقريبا، وهى نسبة جد ضئيلة حتى بالقياس لنسبة الخفيف مجملا فى شعر شوقى التى تمثل (٢٧,٣٢%) ومن هنا نحكم بأن البحترى استغل انسيابية تفاعيل الخفيف أكثر من شوقى، ولم يبد الخفيف لديه إفصاحا حادا عن نغم الشطر، بقدر ما أعطى انسياحا تاما لعلاقات الشطر الأول بالشطر الثانى، ولشوقى أسلوبه فى التدوير مع هذه القصيدة نستبينه بالأمثلة التالية :-

أول: حرف مد

وهو أن يقع حرف المد فى موضع التدوير مما يصنع له عمقا ويجعل للشطر الثانى تعلقا حميما بالشطر الأول على شاكلة أقوال شوقى :-

١٢- واجعلى وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس

/ رومجــــــــــرا كيد ثغـ /

فعلاتـــــــــن فعلاتن

٢٢- وأرى النيل كالعقيق بواديــ ـه إن كان كوثـر المتحســى

٤٧- ثم غابت وكل شمس سوى هاتي ـك تبلى وتنطوى تحت رمــس

٥٢- وربى كالخيام فى كنف الزيتون خضر وفى ذرا الكرم طلس

٥٨- فتجلت لى القصور ومن فــ ـها من العزفى منازل قعــــس

٦٢- وعلى الجمعة الجلالة والنا صر نور الخيس تحت الدرفــس

٨٧- لا ترى غير وافدين على التا ريخ ساعين فى خشوع ونكس

١٠٤- محسنات الفصول لا ناجر فيــ ـها بقيظ ولا جمادى بقرس

١١٠- وإذا فاتك التفات إلى الما ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

/ تنالـــــــما ضيفقدغا/

فاعلاتن فاعلاتن

إن تلاحما ما قد قام ها هنا من تواشج حرف المد بما يليه فأكسب منطقة السكتة ما بين الشطرين تلاحما أحالها عدماً نسبياً فى موضعها، وصنع بالبيت انسيابية يعد افتقادها مع الخفيف ظاهرة جديرة بالدرس .

ثانيا حرف صامت

ونقصد أحرف اللغة البعيدة عن أحرف المد أو أحرف اللين ويمثلها فى قصيدة شوقى أقواله :-

١٦- يصبح الفكر والمسلة ناد ـــيه وبالسرحة الزكية يمســـــى

٢٣- ابن ماء السماء ذو المركب الفخم الذى يحسر العيون ويحسى

٥٠- أنظم الشرق فى الجزيرة بالغر ب وأطوى البلاد حزنا بدهس

٥٩- ما ضفت قص فى الملوك على نذ ل المعالى ولا تردت بنجس

٧٧- صنعته الداخل المبارك في الغر ب وآل له ميامين شمـــس

٧٩- كسنا البرق لو محا الضوء لحظا لمحتها العيون من طول قبس

٨٠- حصن غرناطة ودار بنى الاحمـــ ر من غافل ويقظان ندس

٨٣- مشت الحادثات فى غرف الحمـــ اء مشى النعى فى دار عرس

/ غرفلحم رائمشين/

فعلاتن فاعلاتن

التدوير هنا أضفى على الأبيات غنائية وموسيقية ودمج بين الشطرين دمجا لطيفا فأضفى عليهما ليونة لا تخفى، وتم به المعنى المراد، وتمت به القاعدة النحوية المستعملة من لدن الشاعر.

ثالثا :- حرف اللين

ونعني باللين الواو أو الياء ساكنتين متحركتين في غير مد وقد وقع هذا الشكل في رائعة شوقي في ثلاثة مواضع هي :-

٩- أحرام على بلابله الـــدو ح حلال للطير من كل جنس

٢٨- وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحـــس

٧٣- وكأن الرفيق في مسرح العيـــ ن ملاء مدنرات الدمقـــس

مسرحلعـــــــيـــ نملاؤن

فاعلاتن فعلاتن

نلاحظ هنا أن صوتا ما قد استهل عن الكلمة، فكان مستهلا للشطر الثاني، ورابطا قويا بين الشطرين .

أما أبرز شئ اشترك فيه شوقي مع البحتري وهو صوت السين موضع التقفية فقد تلاقت قصيدتاهما في ثلاث وثلاثين كلمة، وهي معالجة صوتية لابد من تناولها لأنها تظل دليل لقاء مباشر بين الشاعرين، وهذه الكلمات هي (خرس – أمس – التأسي – بخس – ورس – لبس – نكس – أنس – عرس – ينسي – حبس – نفس – غرس – فرس – درس – لمس – قدس – ترسي – الدرفس – عنس – عبس – رمس – فرس – تعس – بخس – متحسي – نكس – جرس – نفس – يخسي – مكس – تنسي – برس) .

والشاعران، وإن اشتركا في استعمالهما هذه الكلمات، إلا أنه بقي لكل منهما طريقته الخاصة في الوصول لهذه الكلمات في موضعها، بل والترصيف لها على المسارين الصوتي والحركي، وكأن شوقي كان يوجه قارئه توجيها مباشرا إلى سينية البحتري حتى يتيح لنفسه أكثر من لقاء مع التنوع الملموح في المعالجة التصويرية، ولنتناول لفظتين تشابه فيهما استعمال الشاعرين لنطالع كيفية ترصيف كل منهما لها ولتكن أولا لفظة التأسي، فالبحتري يقول :-

عمرت للسرور دهراً فصارت للتعزى رباعهم والتأســـــــي

بينما يقول شوقي :-

وإذا فاتك التفات إلى المـــا ضي فقد غاب عنك وجه التأسي

إن تأسي البحتري في البيت قبل الأخير بستة أبيات، بينما تأسي شوقي في بيته الأخير، وتأسي البحتري بمعنى الحزن إذ إنه يقارن بين عهدين للحضارة الساسانية عهد مضى، وعهد كائن فيأسى على الماضي بما بقي من الكائن، إذ ترك الماضي لنفسه طللا يثير في النفس شجنا مؤسيا، والبحتري قد رصف لقافيته بستة راءات ومشابه صوتي لها وهو الزاى ثم بسين وصاد ناهيك عن المعنى المحمل بالشجن كتمهيد حى لقافية تحمل من شارات الحزن والقهر ما تحمله، أما شوقي فأتى بتأسيه نفثة ختام للوحته الممتدة على مدار عشرة أبيات ومائة لتكون بمعنى الإقتداء، فيكون قد رصف لها بما ساق من عبر وعظات عرضها على مدار قصيدته كلها، ولعل البيت الأخير يحمل من زفرات الأسى ما يحمل، ويعد تمهيداً صوتيا معنويا ثرا لبيت الختام إذ يقول في بيته قبل الأخير :-

حسبهم هذه الطول عظات من جدير عل الدهور ودرس

ويبقى لشوقى حسن توظيف الدلالة الزمنية فى قافيته ولنضع فى ميزان المقارنة بيت البحترى القائل :-

وكأن اللقاء أول من أمـــ   س ووشك الفراق أول أمس

إن البحترى هنا يصف لحظات زمنية فى شكل تسيطر على أركانه بنية التشبيه، يجمع فيه بين اللقاء والفراق ويضعهما فى بوتقة الزمن، مصوراً تتابعه تصوير من يعد الليالى ليلة بعد ليلة حزينا على حال من العز والثراء مضت بقدها وقديدها لأناس لا صلة له بهم، بينما شوقى يقول :-

ركبوا البحار نعشا وكانت   تحت آبائهم هى العرش أمس

إن أمس شوقى أمس مشحون بالمأساه، أمس محمل بالشجن، أمس يصور حالة وجدانية قومية تعرض لها العرب جميعا من فقدهم فردوسهم الجميل – الأندلس، فالأبناء ركبوا البحار نعشا بعد أن كانت تحت آبائهم عرشا، ولكن بالأمس، أكاد أجزم أن تصوير شوقى هذا هو اروع تصوير وجدانى يرمز لحالة وجدان مشروخ فى أدبنا العربى كله، فهذا البيت هو بديع هذه القصيدة .

ولكن على الرغم من تفوق شوقى الظاهر على البحترى فى معظم تصويره إلا أن البحترى قد تفوق فى تمكين لفظة الدرفس فى قوله :-

والمنايا موائل، و "أنوشر   وان " يزجى الصفوف تحت الدرفس

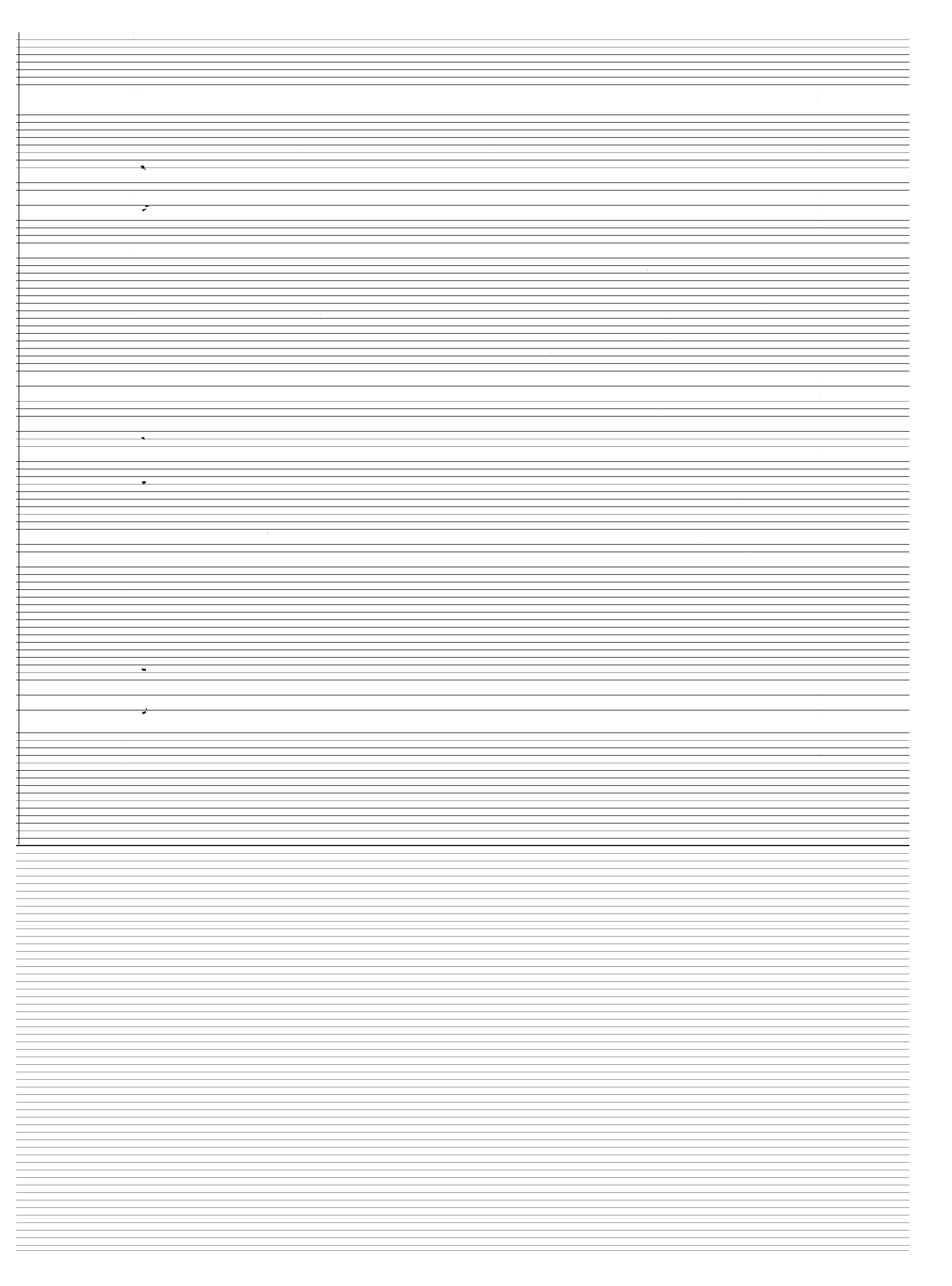
إذ حرك الحجر هنا، وأنطلق الأصم، والتقط بعين بصيرته صورة لو وفق مخلوق عبقرى فرسمها لجذب إليها كل إعجاب النفس على حين قال شوقى:-

وعلى الجمعة الجلالة والنا صر نور الخميس تحت الدرفس

إذ إنه تصوير عادى لحالة ملك منتصر، عقدت له العظمة وأحاط به الجلال . ولكن يبقى لشوقى فى هذه الرائعة أيضا تصويره الفذ لسفينة من خياله بعد أن أيأسه الواقع، ولكن يأسه قاده إلى لون من الغموض الذى دفعه لأن يهيئ لتلك السفينة كل ما من شأنه أن يحركها فزفرة حنينه هى مرجلها المحرك، وقلبه هو شراعها، ودموعه هى البحر الذى فيه تسير وبه ترسى، ومهما انتقد النقاد هذا البيت الرائع فإنه سيظل دليل ثراء فى الخيال، وعظمة فى التناول، ورهافة فى تصوير الحنين فتأمل :-

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

وهكذا تبدوا لنا رائعة شوقى أخلص معبر لموقف الشاعر الفذ أمام وجدانه المشروخ بفعل الإحساس بالوعى الجماعى المتألم، ولقد برع الرجل فى تجاوز سينية البحترى فى شكلها ومضمونها على السواء بمراحل عدة وبخاصة فى حدة انفعالاته، وضخامة شعوره بمأساه ذاته ومأساه وطنه، فلك الله أيها الأمير !!



المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية

١- الشفاء — الرياضيات — ٣- جوامع علم الموسيقى: ابن سيناء — تحقيق / زكريا يوسف — نشر وزارة التربية — القاهرة ١٩٥٦ م.

٢- الشفاء — المنطق — ٩ — الشعر

تحقيق / عبد الرحمن بدوى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة — القاهرة ١٩٦٦م.

٣-الصاحبى: ابن فارس ـ تحقيق د/مصطفى الشويحى طبعة بيروت ـ دت.

٤- القوافى للتنوخى: تحقيق د/عونى عبد الرؤوف الخانجى ـ القاهرة ـ طبعة ثانية ١٩٧٨م.

٥- الكافى فى الموسيقى: أبو منصور الحسن بن زيلة، تحقيق / زكريا يوسف — القاهرة — دار القلم.

٦- الكتاب: سيبويه — تحقيق عبد السلام هارون هـ ع ك ١٩٧٥ م

٧- المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السلجماسى ـ تحقيق د/علاء الغازى ـ الرباط مكتبة المعارف ـ طبعة أولى ١٩٨٠م.

٨- الموسيقى الكبير: الفارابى ـ أبو نصر محمد بن طرخان ـ تحقيق/غطاس عبد الملك ـ القاهرة دار الكتاب العربى ـ دت.

٩- الوافى فى العروض والقوافى: الخطيب التبريزى — تحقيق فخر الدين قبادة ـ

١٠- ثلاث رسائل للجاحظ: رسالة القيان — المكتبة السلفية — القاهرة ١٩١٠ م ..

١١- ديوان أبو الطيب المتنبى: شرح أبى البقاء العكبرى — ضبطه وصححه مصطفى السقا، وإبراهيم الإبيارى، وعبدالحفيظ شلبى — دار المعرفة — بيروت — لبنان.

١٢- ديوان أحمد شوقى: توثيق وشرح وتعقيب — د/أحمد الحوفى — طبعة دار نهضة مصر القاهرة — دت.

١٣- رسالة نصير الدين الطوس فى علم الموسيقى: تحقيق زكريا يوسف — القاهرة — دار القلم .

١٤- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوى ـ تحقيق د/الحاجرى ـ ود/زغلول سلام ـ المطبعة التجارية بمصر.

١٥- قواعد الشعر: ثعلب - تحقيق - رمضان عبد التواب القاهرة - الخانجي - ١٩٩٥م.

١٦- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنى تحقيق - محمد الحبيب بن الخوجة - دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م.

١٧- نقد الشعر: لبلا الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي الطبعة الثالثة

ثانياً : المراجع العربية

١- الأسس الجمالية فى النقد العربى عرض وتفسير ومقارنة: د/عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربى ١٩٩٢

٢- الأسس المعنوية للأدب: د/عبد الفتاح الديدى الهيئة المصرية العامة للكتاب بالطبعة الثانية ١٩٩٤.

٣- الأصوات اللغوية: د/عبد الرحمن أيوب مطبعة الكيلانى - القاهرة ١٩٦٨م

٤- الأصوات اللغوية: د/ أنيس - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٥م .

٥- الأصول الفنية لأوزان الشعر العربى: د/محمد عبد المنعم خفاجى ، د/عبد العزيز شرف، دار الجيل ببيروت (الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م)

٦- الإنشائية العربية: جمال الدين بن الشيخ - طبعة باريس ١٩٧٥م

٧- البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد: د/حسن الغرفى، وزارة الثقافة والإعلام - دار الشئون الثقافية العامى - بغداد ١٩٨٩م

٨- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى: عمر خليفة بن إدريس - رسالة دكتوراه - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - ١٩٩٧ - لم تنشر.

٩- البنية الإيقاعية فى شعر السياب: د/ سيد البحراو - رسالة دكتوراه - جامعة القاهرة - ١٩٨٣

١٠- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم: محمود عسران - رسالة ماجستير - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - ٢٠٠١م

١١- البناء العروضى للقصيدة العربية: د/محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق - الطبعة الأولى (١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م)

١٢- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى "دراسات تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى": د/رجاء عيد، منشأة المعارف

١٣- التجديد فى الأدب المصرى: د / عبد الوهاب حمودة .

١٤-الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبرية: العقاد

١٥- الجملة فى الشعر العربى: د/محمد حماسة عبد اللطيف،مكتبة الخانجى الطبعة الأولى (١٤١٠ - ١٩٩٠م)

١٦- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: د/عبد الله محمد الغذامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة ١٩٩٨م)

١٧- الزحاف والعلة — رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع: د/أحمد كشك — دار غريب — ط أولى ٢٠٠٥م

١٨- الشعر العربى الحديث - بنياته وإبدالاتها: محمد بنيس الدار البيضاء - دار توبقال طبعة أولى ١٩٩٠م

١٩- الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر): د/محمد بنيس، دار توبقال للنشر . الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

٢٠- الشعرية العربية: د/جمال الدين بن الشيخ — دار توبقال للنشر — المغرب - طبعة أولى ١٩٦٦م

٢١- العروض بين التنظير والتطبيق: محمد عامر وآخرون الخانجي - القاهرة - طبعة ثانية ١٩٨٥م.

٢٢- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: د/جلال الحنفي - مطبعة العاني - بغداد ١٩٧٨.

٢٣- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه : د/فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠م.

٢٤- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية): د/سيد البحراوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

٢٥- القافية تاج الإيقاع الشعري: د/أحمد كشك القاهرة ١٩٨٣م.

٢٦- القافية دراسة صوتية جديدة: د/حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب (١٤١٨ هـ - ١٩٩٨م).

٢٧- القوافي والأوزان صفحات من كتاب الإطار الموسيقي للشعر: د/عبد العزيز نبوي - ١٩٨٩م.

٢٨- اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر ١٩٩٥م.

٢٩- اللغة العربية مبناها ومعناها: د/تمام حسن، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

٣٠- المدارس العروضية في الشعر العربي : د/عبد الرؤوف بابكر السيد.المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، (الطبعة الأولى : ١٣٩٤ و.ر - ١٩٨٥م).

٣١- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د/عبد الله الطيب، دار الفكر - بيروت - ط٢ - ١٩٧٠م

٣٢- الموازنة الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية: د/ محمد العمرى — افريقيا الشرق للنشر — بيروت — لبنان — ط أولى ٢٠٠١م.

٣٣- النقد الأدبى الحديث : د/محمد غنيمى هلال. دار العودة - بيروت ١٩٨٧م.

٣٤- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد : د/على يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م

٣٥- إلياذة هرميروس : د/سليمان البستانى - دار إحياء التراث العربى - ودار المعرفة - بيروت - د ت.

٣٦- بدايات الشعر العربى الكم والكيف: د/عونى عبد الرؤوف - الخانجى - ١٩٧٦م.

٣٧- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام: د/يسرية يحيى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

٣٨- جرس الألفاظ ودلالتها: د/ماهر مهدى هلال — وزارة الثقافة — العراق — ١٩٨٠م .

٣٩- حافظ وشوقى: طه حسين، مكتبة الخانجى - القاهرة - د ت.

٤٠- حول البردة: د/إبراهيم الدسوقى جاد الرب مركز جامعة القاهرة للطباعة — ١٩٩٧م
.

٤١- حول النظائر الإيقاعية للشعر العربى : د/محمد أحمد وريث، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان الطبعة الأولى ١٣٩٤ و. ر — ١٩٨٥ م

٤٢- حياة حافظ إبراهيم: عزيز أباظة — مؤسسة نصار للتوزيع والنشر . القاهرة.

٤٣- خصائص الأسلوب فى الشوقيات: محمد الهادى الطرابلسى ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م

٤٤- دراسة الصوت اللغوى: د/أحمد مختار عمر . القاهرة . عالم الكتب . طبعة أولى ١٩٧٦م

٤٥- دراسات فى النص الشعرى: د/عبده بدوى . دار الرفاعى . الرياض . ١٩٨٤م.

٤٦- شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية): د /رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨م

٤٧- فصول فى الشعر ونقده: د/شوقى ضيف، دار المعارف (الطبعة الثالثة).

٤٨- فقه اللغة وخصائص العربية: د/محمد المبارك

٤٩- فلسفة الموسيقى الشرقية: ميخائيل ويردى — مطبعة ابن زيدون — دمشق — ط أولى القاهرة ١٩٤٨م

٥٠- فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب — نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع فى الشعر العربى: د/سيد البحراوى رسالة دكتوراه — جامعة القاهرة — كلية الآداب ١٩٨٣م.

٥١- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى: د/كمال أبو ديب — بيروت — دار العلم للملايين طبعة أولى ١٩٧٤.

٥٢- فى إيقاع شعرنا العربى وبيئته: د/محمد عبد الحميد — دار الوفاء — الإسكندرية - طبعة أولى القاهرة ٢٠٠٥م

٥٣- فى الميزان الجديد : د/محمد مندور — دار نهضة مصر القاهرة دت.

٥٤- فى النقد العربى: د/محمد مندور — نهضة مصر — القاهرة

٥٥- قضية الشعر الجديد: د/ محمد النويهى — دار الفكر العربى — ط ثانية ١٩٧١م .

٥٦- مسرحيات شوقى: هـ ع ك — ١٩٨٤م .

٥٧- مشكلة البنية: د/زكريا إبراهيم — مكتبة مصر — د ت

٥٨- معجم مصطلحات العروض والقافية: د/محمد على الشوابكة ، د/أنور أبو سويلم، دار البشير (١٤١٢ هـ ـ ١٩٩١م)

٥٩- مقدمة لالشوقيات المجهولة: د/محمد صبرى — مطبعة دار الكتب — ١٩٦١م .

٦٠- مقدمة لدراسة علم اللغة: د/حلمى خليل، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢م

٦١- ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى: د/عبد الهادى عطية - دار المعرفة الجامعية د ت

٦٢- موسوعة الإبداع الأدبى: د/نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية ـ لونجمان ١٩٩٦م

٦٤- موسيقى الشعر: د/إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة السابعة ١٩٩٧م

٦٥- موسيقى الشعر العربى: د/شكرى محمد عياد، أصدقاء الكتب

٦٦- موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور: د/صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجى (الطبعة الثالثة ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣م)

٦٧- موسيقى الشعر العربى (جزءان): ظواهر التجديد، د/حسنى عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م

٦٨- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: د/سيد البحراوى، دار المعارف (الطبعة الثانية ١٩٩١م)

٦٩- موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات : د/مدحت الجيار، دار المعارف الطبعة الثالثة - مزيدة ١٩٩٥م

٧٠- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى: د/ على يونس — هـ ع ك

٧١- نظرية البنائية فى النقد الأدبى: د/صلاح فضل، دار الشروق - الطبعة الأولى (١٤١٩ هـ - ١٩٩٨م)

٧٢- نظرية إيقاع الشعر العربى: د/محمد العياشى تونس، المطبعة العصرية ١٩٧٦م

ثالثاً: المراجع المترجمة

١- كتاب العربية الفصحى: هنرى فلاش - ترجمة د/عبد الصبور شاهين - طبعة بيروت ١٩٦٦م.

٢- كولردج: ترجمة د/محمد مصطفى بدوى — دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

٣- مبادئ النقد الأدبى: ريتشاردز - ترجمة/ مصطفى بدوى

رابعاً : الدوريات :

١- مجلة التراث العربى عدد ٢٥ /٢٦ تشرين الأول /كانون الثانى — ١٩٨٦م —١٩٨٧م

٢- مجلة فصول - شوقى وحافظ - الجزء الثانى - المجلد الثالث العدد الثانى - مارس ١٩٨٣م.

٣- مجلة فصول — هـ ع ك - يناير سنة ١٩٨٦م.

٤- مجلة كلية الآداب — جامعة الملك سعود — المجلد التاسع — ١٩٨٢

فهرس الموضوعات



مكتبة بستان المعرفة

لطبع ونشر وتوزيع الكتب

كفر الدوار – الحدائق – بجوار نقابة التطبيقيين

☎ ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية: ٠١٢٢٣٥٣٤٨١٤